ОСМАНСКИ ИЗКУСТВА НА БАЛКАНИТЕ

XV - XVIII век

Б 6376 К

МИХАИЛА СТАЙНОВА

ОСМАНСКИ ИЗКУСТВА НА БАЛКАНИТЕ XV – XVIII век

MICHAILA STAINOVA
Ottoman Arts in the Balkans (15th — 16th)
St. Kliment Ohridski University Press, Sofia, 1994

Българска
Първо издание

Рецензент проф. Цветана Георгиева
Редактор Маргарита Храброва
Художник Борис Драголов
Худ. редактор Красимира Михайлова
Техн. редактор Емилия Дончева
Коректор Анелия Янкова

Формат 70x100/16
Печ. коли 10 Изд. коли 13

Университетско издателство
„Св. Климент Охридски"

© Михаила Петкова Стайнова
1995
ISBN 954-07-0551-7

МИХАИЛА СТАЙНОВА

ОСМАНСКИ ИЗКУСТВА НА БАЛКАНИТЕ

XV – XVIII век

Университетско издателство
„Св. Климент Охридски“
София, 1995

Този труд представлява обобщено изследване на еволюцията в развитието на османските изкуства на Балканския полуостров в периода XV-XVIII век, влиянията, които са претърпели и които самите те са оказвали.

Проучени са основните проблеми в развитието на отделните изкуства — архитектура, декоративно-монументални, приложни и изобразителни. Особено внимание е отделено на ролята на завареното на Балканите наследство в областта на архитектурата, декоративните и приложните изкуства. Изследвани са влиянията на източната култура, а по-късно и на европейската, върху формирането и развитието на османското изкуство в земите на полуострова.

Книгата е предназначена както за студенти-историци, за специалисти-изкуствоведи, така и за широк кръг от читатели.

Поради скръбното обстоятелство, че авторката не дожива подготовката за отпечатването на книгата си, в качеството си на редактор съм длъжна да отбележа, че с оглед съхраняването идентичността на авторовата мисъл, в окончателната редакция не са нанесени никакви стилови и структурни корекции, които биха изменили основните авторски тези.

Маргарита Храброва

Ист Б5346
УН. БИБЛИОТЕКА
инв. № 2471
511

СЪДЪРЖАНИЕ

МИХАИЛА ПЕТКОВА СТАЙНОВА —
Проф.Едвард Триярски 7
ПРЕДГОВОР 13
АРХИТЕКТУРА 15
Култова архитектура 20
Светска архитектура 33
Крепости и военни укрепления 33
Ханища и кервансараи 35
Мостове 38
Обществени бани — хамами 39
Обществени чешми 43
Дворцова и жилищна архитектура 50
ДЕКОРАТИВНО-МОНУМЕНТАЛНИ, ПРИЛОЖНИ И ИЗЯЩНИ ИЗКУСТВА. 63
Декоративно-монументални изкуства 71
Пластични елементи 72
Първостепенни пластични елементи 72
Пластичните елементи в гражданската архитектура. 73
Второстепенни пластични елементи 75
Декоративни мотиви и стилови направления 79
Дърворезба 87
Орнаментална стенопис 90
Приложни и изобразителни изкуства 94
Керамично изкуство 94
Каменопластика 98
Метални изделия 102
Килимарство и тъкачество 105
Миниатюра 110
ЗАКЛЮЧЕНИЕ 126
ПРИЛОЖЕНИЕ 128
„Томбул Джамия“ в ШУМЕН — Влияние на стила „Ляле“ (Последен доклад, изнесен от Михаила Стайнова на II Международен конгрес на турските изкуства - Варшава, 1983) 128
СПИСЪК НА ПО-ВАЖНИТЕ ПУБЛИКАЦИИ НА МИХАИЛА СТАЙНОВА 133
РЕЗЮМЕ НА АНГЛИЙСКИ ЕЗИК 136
ИЛЮСТРАЦИИ 138

МИХАИЛА ПЕТКОВА СТАЙНОВА

(1940-1987)

Тъжните вести бързо се разпространяват, но за тази трябваше да мине половин година, за да стигне до Варшава. Едва наскоро разбрахме със скръб, че на 31 март 1987 г. е починала в една софийска болница Михаила Петкова Стайнова, на 46 години, талантлива българска тюрколожка от средното поколение.

Родена е в София на 12 август 1940 г. в семейство с големи заслуги за духовното развитие на България. След трагичната смърт на родителите — Саша Пундева и Петко Войников, които загиват по време на бомбардировката над София на 10 януари 1944 г., с четиригодишната Михаила и сестра ѝ Мария се заемат близки роднини, които осиновяват момиченцата и им осигуряват възможно най-добри условия за живот и възпитание. Това са Анна Михайлова, по баща — Маджарова (1894-1982 г.) и съпругът ѝ Петко Стоянов Стайнов (1890-1972 г.). Петко Стайнов е юрист, професор по административно право в Софийския университет, член на БАН — академик, а и политик. Неведнъж изпълнява отговорни държавни функции: през 1930 г. получава министерски пост, през 1935 г. е български посланик в Париж, а през 1944-1946 г. — министър на външните работи. Почетен доктор е на Варшавския университет. Анна Стойкова е писателка и журналистка, известна под псевдонима „Анна Каменова". Нейните произведения, предимно романи и разкази, са преведени на много езици. Момичетата се възпитават в дух на патриотизъм, за което благоприятствува и паметта на загиналите прадеди (седалището на рода е Копривщица, известна с освободителните си борби), а едновременно с това и в духа на западноевропейската култура (в къщи се говори френски).

След завършване на гимназията „Антим I" Михаила Стайнова постъпва във филологическия факултет на Софийския университет, специалност — ориенталистика. Специализира тюркология. Тюркологичните изследвания имат тук по традиция историческа и османистична насока. Преподаватели са историците-османисти и палеографи: проф. Б. Недков, Б. Цветкова, Г. Д. Гълъбов, Н. Попов, Н. Тодоров, С.

Дѝмитров и др. След завършване на университета през 1965 г. започва работа в Народната библиотека „Кирил и Методий“ в отдела по ориенталистика. Работи тук до 1970 г.

Задграничният стаж улеснява пътя ѝ към тясно научната работа в Истанбул , който тя посещава най-малко три пъти; във Варшава и Лос Анжелис. Посещава и много други научни средища: в Югославия (там работи заедно с югославския тюрколог Д. Боянич-Лукач), във Франция, Германия, Египет, Гърция. Няколкомесечният ѝ престой в Исатнбул допринася за задълбочаване на знанията ѝ по езика и литературата и създава интерес към турската култура и изкуство през първата половина на XVIII век. По̀ време на краткото си пребиваване във Варшава, където взима участие в семинара на проф. А. Зайончковски (посещава също и Краковѐския център), се запознава с кипчацките проблеми, методологичните и други въпроси, свързани със съвременната тюркология. Дава си, обаче, сметка за това, че съществуването на изключително богати сбирки от османски ръкописи в нейната родина определят нея и нейните колеги за ролята на османисти и разкриването на тези архивни и библиотечни съкровища е задължение на българската тюркология. Но филологично-редакторската работа не задоволява нейните научни амбиции.

През 1966 г. Михаила Стайнова се омъжва за известния български актьор Петър Петров.

След напускане на Народната библиотека Михаила Стайнова започва да се занимава с научна работа в Института за Балканистика към БАН (от 1970 г.). Става член на секцията по История и култура на балканските народи. Тук, след известно време, изготвя кандидатската си дисертация „Тенденции в културата на османска Турция през първата половина на XVIII век“ - „LJALE DEWRI“ - 1975. В дисертацията си, която се състои от 268 машинописни страници и 83 фотографии, авторката е използувала някои ръкописи от сбирките на TOP KAPI SARAYI и тези на Университетската библиотека в Истанбул. Използувала е някои от трудовете на известните турски учени като О. ASLANAPA, A. GÖLPINARLI, A. S. ÜNVER и др. Дисертацията, обаче, и до днес не е публикувана.

Работи като научен работник в Института за Балканистика до края на живота си. Преди няколко години започва да се занимава и с педагогическа работа - чете специални лекции по османска култура на студентите историци в Софийския университет. През 1987 г. завършва хабилитационния си труд „Османски изкуства на Балканите през XV-XVIII в.“. Не е публикувана и другата обширна разработка - „Книгата в съвременния живот на балканските турци през XV-XVIII в.“.

Научните интереси на Михаила Петкова Стайнова обхващат три тематични сфери. Първата се отнася към политическото, икономическото и културното положение на България и другите балкански народи по време на турското владичество, като специално внимание се обръща на периода на Възраждането. Тази сфера обхваща издадените и обработени османски документи, засягащи България и намиращи се главно в Народната библиотека в София. Трябва да се отбележи и големият принос на младата изследователка в изготвянето на монументални сборни публикации и особено на турски извори за българската история (т. 5 — 1974 г.). Трябва да се спомене и „Опис на турски документи за църковно-националната борба на българския народ и за християнските църкви в Османската империя - XV-XX век" (1971 г.), „Турски документи за стопанската дейност на Чалъковци" (1969 г. заедно с А. Велков), „Няколко документа за Кърджалийските размирици" (1975 г.). Работата за публикуване на османските документи дава материал на авторката за размисъл и собствени преценки. Особено ценни и с новаторска стойност са изследванията на ръкописи и турския печат, намиращи се в България. С проницателност и добросъвестност авторката представя библиотечните колекции, тяхното местонахождение, състав, имената на авторите, кописте и собствениците на отделните ръкописи. Серията статии, посветени на тези въпроси: „OTTOMAN LIBRARIS IN VIDIN" (1979 г.), „За османските библиотеки и книгоразпространение" (1983 г.), „QUELQUES NOTES SUR LA BIBLIOTHEQUE OTTOMANE DE MEHMED HÜSREV PAŞA A SAMOKOV" (1985 г.), се съдържат в сумиран вид в отделен том — „Османските библиотеки в българските земи — XV-XVIII в." (Студии, София, 1982 г.). Те съдържат информация за османските библиотеки в Самоков, Видин, София, Кюстендил, Търново, Стара Загора, Плевен, Свищов, Провадия и представляват ценен справочник за главните османски ръкописни сбирки, намиращи се в България.

Внимание изследователката е обърнала на някои сложни проблеми на вероизповеданието в Османската държава. Като пример за нейните интереси може да послужи от една страна студията „Из взаимоотношенията между Вселенската патриаршия и Високата порта в 30-те години на XVIII век" (1974 г.), а от друга страна — издадената в Москва статия — „Ислам и исламская религиозная пропаганда в Болгарии" (1986 г.).

Другата сфера, още по-близка на нейните интереси, е историята на широко схващаната турска култура, главно през XVIII век и нейните връзки с балканската и западноевропейските култури. Нейните интереси се концентрират предимно върху т. нар. „период на лалето" (тур.

LÂLE DEVRI), характеризиращ се с промените в обществения живот на горните слоеве на османското общество по време на султан Ахмед III и неговият везир Ибрахим паша, с появата на новите тенденции в архитектурата на модернизиращия се Истанбул под европейско влияние. На този период, с който са се занимавали по-рано и някои други изследователи, авторката е посветила няколко сериозни студии. Тук трябва да се спомнат: „Към въпроса за османския епистоларен жанр" (1974 г.), „Модата„алафранга" в Османска Турция през първата половина на XVIII век" (1980 г.), „Тенденции в културното и идейното развитие в османското общество през 20-те години на XVIII в. — 1718-1730", „Дърворезбата в Османската империя и българската възрожденска резба" (1974 г. — в съавторство с А. Рошковска), „Паралел между българските възрожденски чешми и чешмите в Османската империя" (1975 г. — в съавторство с А. Рошковска), „LE COMMENCEMENT DE L'EUROPEANISATION DE L'ARCHITECTURE DES BALKANS" (1979 г.), „Османска култова архитектура — XV-XVIII в." (1985 г.), „NEUE RICHTUNGEN IM KÜNSTLERISCE — LITERARISCHEN SCHAFFEN DES OSMANISCHEN TÜRKEI ZU BEGIN DES 18. JAHRHUNERTS" (1983), „INFELUENCE OF THE LALE STYLE ON THE TOMBUL DGAMIJA ARCHITECTURAL COMPLEX IN SCHUMEN" (в съавторство с Маргарита Харбова — рефератът, който е четен във Варшава през 1983 г.), „LE THEM OTTOMAN DANS LE THEATRE DE L'EUROPE OCCIDENTAL DU XVII S." (1983) — в съавторство с Р. Заимова.

Към третата тематична сфера, сравнително по-малко застъпена, могат да се причислят въпросите на фолклора и езика. Интересни наблюдения ни предоставя статията „LES PERSONAGES DE HITAR PETAR (PIERRE LE FINAUD) ET NASTRADDIN HODJA DANS LA LITTERATURE POPULAIRE BULGARE" (1966). Проблемите, тясно свързани с езика, никога не са били предмет на особен интерес от страна на Михаила Петкова Стайнова, но и по тези въпроси тя има трудове и по-специално в началото на научната си кариера, когато написва интересната си статия „За периодизацията на турцизмите в българския език" (1966).

Независимо от способностите си в научната работа, Михаила Стайнова притежава и литературен талант, въпреки че никога не е публикувала работите си. Този литературен талант личи в преводите ѝ на османския поет Ахмед Недим, включени в дисертацията ѝ, а също и в студентския ѝ репортаж „В Истанбул и другаде", в който описва наблюденията си от Истанбул, Анкара, Измир и др. Трябва да се отбележи, че е написала много рецензии относно трудовете на такива

автори като Б. Недков, С. Балич, Х. Шабанович, Р. Ф. Кройтел, К. Тепли и др.

Трябва да отбележим и връзките ѝ с полската наука. Още като студентка участвува през 1960 г. в изследователската експедиция, организирана от Института по ориенталистика при БАН и ръководена от академик Ананиаш Зайончковки, която изследва татарски и турски групировки (по това време няма съмнение относно тяхното съществуване), а също така и културните османски паметници в България.

В Полша, както вече споменахме, идва като стажантка през 1964 г., а 20 години по-късно взима участие, като известен научен работник, в VII Международен конгрес по турско изкуство, организиран главно от Катедрата по ориенталистика при Варшавския университет и Националните музеи във Варшава, Краков и Пяскова скала. Изнася доклад, чиято тема вече споменахме, а на връщане от Краков, заедно с група участници в Конгреса посещава Честнохова. В „Ориенталистичен годишник" (т. XLIV), представя през 1985 г. статия за осчанската библиотека на Мехмед Хюсрев паша в Самоков (срв. по-горе).

Неочакваната смърт на българската учена, която ни напусна в разцвета на творческите си сили и на прага на нови изследвания, е сериозна загуба на българската и световна тюркология. Потопи в скръб всички, които я познаваха. „Отличаваше се с богата култура и творчески плам, принципи и упоритост" — написаха в некролога нейните колеги.

Проф. Едвард Триярски*
Варшава, 1989

---

* сп. „PREGLED ORIENTALISTYCZNY" NR. 1-2, 1989

ПРЕДГОВОР

Предлаганият труд има за цел да представи някои от най-характерните черти на османското изкуство през XV-XVIII в. Това е периодът, през който османските турци завладяват Балканите и превръщат османската държава в мощна империя. Желанието ми е да разкрия как това изкуство се развива, каква е връзката му с балканското изкуство от една страна, и с ислямското на други близкоизточни, средноазиатски и пр. мюсюлмански народи. Във връзка с това още тук намирам необходимо да кажа, че мнозина смятат, че Ислямът е само религия и функциите му се изчерпват в култови ритуали, в джамии и обреди в текета (мюсюлманските манастири). Ислямът обаче не е само религия, но представлява от една страна цивилизация, а от друга — доктрина с определени етични, философски и естетически норми. Не напразно съществува богата научна литература по този въпрос със заглавия: „Ислямска цивилизация“*, „Ислямска култура“**

Османската официална култура като мюсюлманска възприема общите норми на исляма и естетически принципи, като влага нещо свое, народностно и специфично още от номадските „предислямски“ времена. Същевременно, влизайки в допир с изкуството на заварените поробени народи, османските турци възприемат твърде много от техния естетически и строителен опит.

Трудът е написан въз основа на множество публикации-студии, монографии, статии и т.н., повечето от турски, западноевропейски, съ-

---

* А. Мец, Мусульманский Ренессанс, Москва, 1973; Г. З. Грюнебаум, Класический Ислям, Москва, 1986; THE CAMBRIDGE HISTORI OF ISLAM, v. 2B, ISLAMIC SOCIETH AND CIVILIZATION, CAMBRIDGE, 1970, p. 657-824; GOLDZIHER ISMUSLIM STUDIES, VOL. 1, LONDON, 1967; MONTGOMERI WATT W., ISLAMIC PHILOSOPHY AND THEOLOGIE, EDINBURGH, 1964.

** THE CAMBRIDGE HISTORI OF ISLAM, v. 2B, ISLAMIC SOCIETY AND CIVILIZATION, CAMBRIDGE, 1970, p. 441-511; D. et J. SOURDEL, LA CIVILISATION DE L'ISLAM CLASSIQUE, PARIS, 1983; GRUNEBAUM, G. E. von, MUSLIM CIVILIZATION IN THE ABBASID PERIOD. CAMBRIDGE MEDIEVAL HISTORY. VOL. 4. THE BYZANTINE EMPIRE. PT. 1. BYZANTIUM AND ITS HEIGHBAURS. CAMBRIDGE, 1966, p. 662-695; GRUNEBAUM, G. E. von, UNITH AND VARIETH IN MUSLIM CIVILIZATION. CHICAGO, 1955.

ветски и автори от САЩ, а също така на базата на лични наблюдения в проучвания на османски паметници у нас — напр. Томбул джамия в Шумен, текето Демир баба в Лудогорието и др. Приложеният илюстративен материал е от различни публикувани източници, но в труда намират място и планове и схеми, изработени от ст.н.с. арх. Маргарита Харбова, к.а.н., специално изготвени за частта архитектура, за да онагледят и допълнят текста за култовите паметници. На арх. Харбова изказвам специална благодарност и за помощта, която ми е оказвала при уточняване на някои архитектурни термини и понятия. Изказвам благодарност на проф. арх. Рашел Ангелова, както и на ст.н.с. Анна Рошковска. Надявам се, че макар и неизчерпателно, това изследване ще представлява интерес за българския читател, още повече че досега у нас не е излизала от печат книга, посветена на османското изкуство.

АВТОРЪТ
(януари 1987 г.)

АРХИТЕКТУРА

Трайното установяване на османските турци на Балканския полуостров оказва решителна роля върху развитието на тяхното изкуство и материална култура. До този исторически момент — XV век, все още не може да се говори за обособена османска култура — тя е в процес на сформиране и търпи премного влиянието на ислямската близкоизточна и средноазиатска култура от една страна, от друга — е в плен на традицията на тюркски номадски племена, и от трета — в качеството си на завоевател, османските завоеватели се ползват пряко от материалните и културни ценности на поробените народи от Мала Азия и на територията на Византия. С други думи, културата им дотогава е неограничен конгломерат от преки заемки от чужди култури и племенни културни традиции. Идеологическото единство обаче на османските завоеватели, наложено от управленческите слоеве, определя доминиращата роля на ислямските традиции в зараждащата се османска цивилизация. Поради това в сравнително кратък срок османците дават ислямски отпечатък преди всичко върху строителното изкуство и архитектура в новозавладените територии, тъй като тяхната основна цел е да превърнат селищните центрове на заварената култура в мюсюлмански.

Ето защо с отсядането на османските турци на Балканите, а това е началото изобщо на техния оседнал живот, те вече имат всички условия да създават своя самостоятелна култура, която с пълно право следва да се разглежда не като клон на ислямската, а като напълно обособена. И ако развитието ѝ е станало с едни определено бързи темпове, макар и неравномерно, това се дължи именно на допира на османците със заварени чужди култури, на тяхното благотворно влияние поради висшия тип цивилизация, до който са били стигнали покорените народи.

Факторите, които обуславят развитието на османската култура са много и разнообразни. В сравнение с развитието на културата в другите близкоизточни държави, тя възниква твърде късно и за няколко столетия извървява противоречивия си път. Етапите на това развитие са изследвани и е правена не една периодизация, която се отнася преди всичко за развоя на най-представителните паметници на османската

материална и духовна култура и то на територията на днешна Турция. Тези периодизации крият някои несъвършенства и се нуждаят от доуточняване, но в общи линии отговарят на цялостното развитие и отразяват стадиите, през които е преминала тази култура[1].

Основните клонове на османската култура — литературата и изкуството, нямат синхронно развитие що се отнася до началния период на сформирането им. Поради своята специфика, литературата възниква по-рано — наченки на самостоятелно литературно творчество на османските турци се откриват още в XVIII век[2]. Нашата цел е да проследим преди всичко развоя на изкуството и материалната култура, както и някои процеси, свързани с функциите на османските духовни учреждения[3].За това ще се спрем на периодизациите, свързани с етапите на османското изкуство, строителство и архитектура.

За най-ранни паметници от тези области на османската култура можем да считаме възникналите от втората половина на XIV век. Дотогавашните паметници на османските турци отразяват твърди естетически принципи. Основното обаче, което ги отличава от примитивизма на дотогавашната тюркска култура е силното влияние на иранските традиции, закрепени в селджушкото изкуство и материална култура.

От втората половина на XIV век започва опит за самостоятелно развитие и решение на творчески задачи, изразени в отделни архитектурни форми и декоративни елементи[4]. Този етап продължава до края на XV век, когато допирът на османските турци с византийската култура е основа за сформирането на едни по-своеобразни и нови решения на техните паметници на архитектурата, декоративно-монументалните и други изкуства. Със завладяването на балкански земи преди падането на Цариград, определено може да се говори за качествена промяна в изкуството на завоевателите — именно тогава то престава да е аморфно и подражателно. Когато ще говорим за архитектурата на османските турци, ще се спрем по-конкретно на въздействието, което заварената култура е оказала върху техните строителни и естетически концепции. Но следва още тук да отбележим, че тласък за избистрянето на тези концепции е установяването на османлиите в Румелия.

Възлов момент в развитието на материалната култура и изкуство на османските турци е превземането на Цариград. Тогава се слага начало на напълно самостоятелно строителство и архитектура на култови и други официални представителни сгради поради осмисляне опита на завареното византийско изкуство; богатият материален живот на бившата византийска столица се отразява извънредно благоприятно за издигане нивото на османската култура.

Следващият етап или трети по ред е така нареченият Златен век — XVI и началото на XVII се характеризира с множество нови завоевания, следствие на нови успешни военни походи, богата плячка на материални ценности, пленници и роби, цъфтеж на занаяти и изкуства и т.н. Това е времето на Мимар Синан и строители, архитекти, декоратори от неговата школа, които създават неповторимия облик на множество градски имперски центрове чрез безброй строителни комплекси от представителни обществени учреждения. Приложните и декоративно-монументални изкуства се усъвършенствуват и изтънчват благодарение на внесени образци и цели художествени схеми от Близкия и дори Далечен изток. Притокът на стоки и производство нараства и залива пазарите вътре и извън империята. Този етап на разцвет постепенно замира и XVII век не носи нищо ново за повторен подем в материалната и духовна култура на османските турци. Застоят на османската култура трае приблизително до началото на XVIII век, когато започва началото на европеизацията на Османска Турция. XVIII век се характеризира с противоречиви тенденции, борба между нови и стари традиции и опит за модификация на закостенелите норми в културата, както във всички области на живота на османското общество.

Това са в общи линии етапите в развитието на османската култура до XVIII век включително.

Както виждаме, за развитието на османската култура и изкуство и за обособяването им от тези и други близкоизточни страни са действували множество фактори и причини от социално-исторически и икономически характер. За сформирането ѝ са способствали взаимстването или преработката на естетически принципи, творчески методи, влияние на древни традиции, религиозни представи, митове, влияние на местни култури на завареното население, върху чиито територии се създават паметниците на османското изкуство, въздействието на съседни култури и пр.

От друга страна османската култура влиза в общността на близкоизточните, защото е мюсюлманска по дух, което по отношение на изкуството се изразява в общи естетически принципи — единна концепция за естетически идеал и предмет на изкуството, общ, единен репертоар от строителни, декоративни, композиционни и други норми, единни методи на приложение.

Ислямът като върховна идеология на близкоизточните народи със своите фанатични догми основава общността и еднаквостта на концепцията, трактовката и художествените средства на ориенталското и мюсюлманско изкуство. Поради това то се отличава от европейското

не само по изобразителни средства, строителни и декоративни методи, но и като възглед, или както по-горе отбелязахме — по естетически идеал. Т. Райс пише, че „мюсюлманското изкуство, създадено след Хиджра се отличава коренно от християнското изкуство, чиято характеристика е различието а не единството. Византийското, романското, готическото, ренесансовото изкуство, бележещи етапи в християнството, са не само твърде различни едно от друго, но определят местни и твърде различни стилове. Това на мюсюлманския свят бележи напротив много повече постоянство, не само във времето, но и в пространството. Това произлиза от една страна от обстоятелството, че мюсюлманските майстори не са имали, подобно на ренесансовите, култ към новото и оригиналното, а са привързани към модели, съхранени от времето и традициите, задоволяват се да ги възобновяват чрез някои детайли и варианти..."[5]

До голяма степен е вярна констатацията на Райс, че създателите на мюсюлманското изкуство, включително и на османското са се стремели (а не задоволявали!) да копират до такова съвършенство майсторството на прочути в миналото ислямски творци или собствените си учители, че да не може копието да се различи от оригинала. Но не можем да се съгласим, че това се отнася в същата степен и до строителното изкуство на османските турци от XV век нататък, което проличава от множество паметници, голяма част строени на Балканите[6]. То свидетелствува, че предосманската архитектура и строителна техника, която те са познавали, не е отговаряла на техните нужди и изисквания. И може би това обстоятелство е допринесло твърде много за обособяването на османските паметници от тези на останалите ислямски в Близкия Изток и Средна Азия.

Проблемът за естетическите принципи на османската култура има връзка с многонационалния произход на нейните създатели. Освен в строителството, приносът на отделни народи се чувства в ред други изкуства, особено приложните. Въпреки че такива изделия са били произведени в Османската империя, създателите им като немюсюлмани и новоприели Исляма, са изобразявали върху тях свои традиционни образи и мотиви, често пъти свързани със стари религиозни представи. От друга страна, макар че Шериатът забранявал изобразяване на хора и животни и реалистично отражение на природата, което довежда до строга стилизация на художествени мотиви като цветя, растителност и форми със зооморфен произход, превърнати в така наречените арабески, тази забрана важала предимно за строго „ортодоксални" среди от немюсюлманския свят, най-вече сред арабите-сунити. Що се отнася до Персия, там тази естетическа повеля била най-малко спазвана. В

османска Турция също била често нарушавана — в миниатюрната живопис, керамиката, текстила, каменопластиката и т.н. Поради общите пазари в Империята обаче, потребителните предмети с художествена стойност стават общи за всички народи, които я обитават, независимо къде са произведени, а битът се ориентализира[7] и респективно ислямизира. Това е резултат от изискванията и вкусовите потребности преди всичко на господствуващата управляващата класа. По този начин се стига до едно сходство и единство в материалната култура и изкуство, предимно представителното и потребителното в границите на империята, особено в периодите на нейния разцвет и застой, което хронологически отчетено е с трайност до XVIII век. Промените настъпили от XVIII век от естетическа гледна точка могат да се дефинират като процес, при който близо четиривековните традиции в културата и изкуството на Османската империя отстъпват пред ренесансовите и следренесансовите европейски влияния.

Споменахме по-горе, че това, което различава развитието и сформирането на материалната култура и изкуство на османските турци се крие както в етническия състав и традиции на техните създатели, така и до голяма степен в ислямската идеология на османската управляваща върхушка. Тази идеология определя методите на завоевание на немюсюлманските земи — най-съществените от които са колонизация и ислямизация. В изследванията на И. Баркан[8] тези методи са ясно разкрити — той сочи главно два пътя на колонизация — чрез изселване на номади-тюрки, водени от фанатизирани вождове, сектанти-мистици, т.нар. ахи, бабаби и пр., и второ — чрез строеж на вакъфски комплекси и градски центрове от отделни представители на военно-административната и духовно управленческа класа — една урбанизация, изискваща заселнически процес, за да бъдат обслужвани и поддържани тези обществени сгради. Като имаме предвид, че заселилите се тюрки установяват селищата си около текетата и тюрбетата, издигнати за техни канонизирани впоследствие светци от една страна, и от друга — широкото строителство на вакъфски градски комплекси, можем да считаме, че и главните пътища, както стимулите за изграждане на обществените архитектурни паметници на османските турци съвпадат с пътищата на тяхната колонизация, респективно ислямизация. Фактически, именно обществените и предимно култови сгради и ансамбли дават ислямски отпечатък на завзетите от османците територии, в това число и на Балканите.

Следва да разгледаме създаването и развитието на османската култова архитектура, като се постараем да включим в изследването си наскоро проучени паметници от балканските земи, свидетелствуващи

за едно така наречено „провинциално“ османско изкуство, изиграло съществена роля за създаване на специфичния облик на тази архитектура.

КУЛТОВА АРХИТЕКТУРА

Основна роля за сформирането на османската архитектура играят строителните традиции на селджушките княжества в Мала Азия, на новозавладените балкански земи, строителството на Византия. През XII-XIII век селджушките майстори-строители достигат до тип сгради с четливо основно тяло, спокойна линия на купола и оформен вход с богато декориран портал. Като основна планова схема се използва „айванното съоръжение“, в средата на което има правоъгълен или квадратен двор, а около този двор — жилищни помещения. Композицията е решена симетрично, обикновено с две взаимно перпендикулярни оси. Като обратен вариант на схемата от айванен тип са сградите, при които дворът се превръща в зала, покрита с купол[9]. Но и в двата случая майсторите се стремят към неразчленено вътрешно пространство. Това тълкуване на интериора става основен белег на композициите на джамиите от този период [10].

До края на XIII и през XIV век османците завладяват нови територии в Мала Азия, Византия и Балканите. Техните столици стават последователно — Ени Шехир (1326 г.), Бурса (1326 г.), Одрин (1361 г.). Във всеки от тези градове се събират майстори строители, декоратори и пр., които издигат необходимите фортификационни, религиозни, обществени, търговски и други сгради. Със завладяването на Бурса от Орхан започва нов строителен период, известен в изследователската литература като „брусенски“. Характерно за него, за неговата културна архитектура е наложилият се „Т“-образен план, т.е. така наречените джамии със завие.[11] Този архитектурен тип има две молитвени помещения разположени едно зад друго. Всяко от тях завършва във височина с купол. Отляво и дясно на главната ос на сградите (в които се намират молитвените помещения) има странични помещения, също покрити с куполи.

Със завладяването на Тракия — Одрин, Пловдив, Стара Загора, Нова Загора, Ямбол, Хасково и Македония — Скопие и други градове, този тип се пренася и по българските земи, в териториите на днешна Югославия и другаде на Балканите. Един от блестящите образци е джамията на Шахабеддин паша (Имарет джамия) в Пловдив (1445 г.), на Мурад I, възстановена при Мурад II, Джумая джамия също в Пловдив и др. Джамията на Хамза бей в Стара Загора[12], издигната почти

едновременно с Иамрет джамия в Пловдив може да бъде сравнена с нея по ред особености. Тя се състои само от едно квадратно молитвено помещение, покрито с купол и прибавено към него аркадно предверие. Въпреки различията в планировката и двата паметника са свързани чрез характера на изпълнението, от внесения в него декоративен момент. Зидарията е извършена на изключително високо равнище; използват се дентикули, начупени редове, сталактити и др., образувани от самото подреждане на тухлени украси.

Иамрет джамия и джамията на Хамза бей в Стара Загора могат да се сравнят от своя страна с най-добрите съвременни им паметници в Одрин, Бурса, Амасия, великолепния храм на Мурад II в Солун или Джами Кебир (Голямата джамия) в Йенидже Вардар (Яница) и др.[13] Тези два османски архитектурни паметника „ярко демонстрират растящия опит и овладяване на строителната техника в ранната османска архитектура. Освен това с тях се отбелязва един важен стадий в развитието на тази архитектура, а така също се доказва значението на Румелия — европейските провинции (специално България и Македония), които са били активни области на империята в процеса на сформирането ѝ. Тук са направени нови опити, които допринасят извънредно много за създаването на самостоятелна османска архитектура. Без съмнение до края на XV век градовете в България и Македония не са били провинциални, а самостоятелни центрове, в които се развиват и самостоятелни естетически идеи... Старата джамия в Ямбол потвърждава тази тенденция или по-точно ролята на румелийското строително изкуство като един подготвителен етап за създаването на най-забележителните паметници в османската архитектура — Улу джамия в Маниса и Юч Шерефли в Одрин."[14]

Несъмнено, авторът на горните редове, които цитираме, е направил извънредно вярно наблюдение върху ролята на Румелия за формирането и развитието на едни от най-представителните паметници на османската архитектура от XV век. По-късно[15] той обобщава становищата си за тласъка, който се дава именно в Румелия за изкристализирането на една напълно самобитна обществена архитектура, като възприема тезата, че ранното строително изкуство на османските турци в Румелия е едно продължение на селджушките традиции. За това той си служи със сравнителен материал, съпоставяйки тези паметници със съществували дотогава, предимно в Анадола; опитва се да открие значението и на местната среда, на социално-психологическия и идеологически фактор, който е допринесъл да се създадат паметници, представляващи етап в развитието на османската архитектура. Въпреки че последователно избягва да говори за местен

опит и заварени строителни школи, той признава, че именно в Румелия възникват тези нови естетически и конструктивни идеи.

Следва да се добави, че въпреки разрушенията и опустошенията, Румелия не е била празно опитно поле, върху което османските строители са сформирали своите нови концепции. Най-малкото архитектурата и строителството им са били повлияни и от теренните особености, специфика на основни строителни материали, а и от плановите схеми на разрушени или полуразрушени християнски храмове и обществени сгради. Не бива да се пропуска фактът, че за издигането на османски паметници е бил използван опитът и на местни строители и са единични случаите, в които би могло да се допусне, че и архитекти, и изпълнители са дошли отвън. Например, съдейки от изследванията на този учен и на турския изследовател С. Ейдже[16], бихме могли да се съгласим, че едни от най-представителните турски манастири (текета) и тюрбетата в Румелия са дело на майстори и архитекти, пренесли строителния си опит на Балканите от старите столици на османските турци — Бурса и Одрин, както и от други градски османски центрове от периода XIV до средата на XV век. В строителството и архитектурната концепция на сгради като тюрбетата на Къдемли баба при с. Калугерово, Новозагорско, в тюрбето на Исхак паша в Скопие и др., тези автори откриват почерка на хаджи Алаеддин от Коня, архитектът на Старата джамия в Одрин или на хаджи Иваз паша от Токат, строителят на Зелената джамия в Бурса и Голямата джамия в Димотика. Извън някои полулегендарни сведения, почерпани от Евлия Челеби за Къдемли баба и респективно строежа на неговото тюрбе и теке, както и вакъфирането на 7 села за издръжката му от страна на султан Мехмед Челеби за датирането и определянето произхода на създателите на това тюрбе М. Кил се позовава на строителната техника, нейното изпълнение и архитектурно решение.[17]

Това тюрбе е издигнато от равно издялани блокове от бял мрамор, разположени по начин, който може да се открие в много други ранни османски паметници, например Зелената джамия в Бурса (1415 г.) и др. Представлява седмоъгълна призма — характерна за бекташийските текета, с един купол и по-ниска предверие, завършващо във височина също с купол. Единствената богато украсена част е порталът — арката над вратата, покрита с розов и бял мрамор, изработена изящно. Като основен елемент, който е характерен за ранната османска архитектура в бурсенски стил, авторът на изследването сочи барабана на купола. Мраморът, покриващ тюрбето, завършва на височина 5,30 м с корниз. Покривът на барабана висок 1,70 м, покрит с керемиди, съвсем слабо излиза над корниза на барабана. Той самият не е изра-

ботен от мраморни късове, а от трошени камъни и тухли, покрити с бяла мазилка. По същия начин е градена Зелената джамия в Бурса. Особено характерна черта за ранната османска архитектура е височината на барабана, чрез която той рязко се отделя от основното тяло на сградата. За отбелязване е, че едва след втората половина на XV век изчезват високите тамбури и корнизът между основното тяло на османските културни сгради и куполната част служи само да се означи къде завършва едната и къде започва другата; в този случай се подчертава целостта на сградата, а не отделните конструктивни компоненти.[18] Такава е конструкцията и на тюрбето на Исхак паша в Скопие от 1445 г., един от най-късните примери за подобни строежи.

Но като изключим тези паметници от периода на завоеваниато на Балканите и то в най-рано завладените територии, ще установим, че подобни културни сгради престават да се строят там още в продължение на същия XV век, отстъпват пред местната традиция и вкус, които без друго дават отпечатък изобщо върху строителството на текета и тюрбета в Румелия. Твърде различни са текетата на Осман (или както е назован в ред османски изследвания „Отман") баба в Хасковско и Ак Язълъ във Варненско от края на XV век, по подобие на които е строено текето Демир баба в Разградско[19].Т е са изградени от дялани каменни блокове, куполите са оловени; тялото на сградите е цялостно, масивно. В тези случаи несъмнено има влияние на местни строителни школи и се откриват следи от приемственост на средновековното българско строителство, въпреки някои специфични елементи, присъщи изобщо на мюсюлманските сектантски културни сгради от XV-XVI век, като седмоъгълния план, присъщ на бекташийски и други алиански текета и пр. Имаме предвид именно масивността на каменните блокове и строителната техника, характерна за старото българско строително изкуство в Североизточна България, липса на спойка между блоковете от камък, строгата и тежка конструкция на цялото архитектурно тяло.

Независимо от това, дали тези текета са представлявали почти копия на ранната османска архитектура, пренесена от Мала Азия или други територии, преди османските турци да стъпят в Югоизточна Европа или са претърпели влиянието на местното заварено балканско строителство, твърде важно е едно обстоятелство, което цитираните, а и други изследователи на културни сгради, като текетата, не изтъкват и в много случаи съзнателно ги пренебрегват, въпреки подчертано културно-историческия и социално-психологически подход в изследванията им.[20] Това е, че османските турци строят текетата си там, където някога са съществували светилища на завареното население — било християнски храмове, било на други обредни места. За това сви-

детелствуват не само легенди, поверия и други извори, като пътеписа на Евлия Челеби и на чужди пътешественици. Извънредно сериозен доказателствен материал са имената на местностите, където са били строени подобни сгради. Достатъчно е да обърнем внимание на названията на хълмовете около с. Калугерово — „Св. Илия", в близост до текето Къдемли баба, за което М. Кил споменава мимоходом, при това твърдейки, че това е днешното им име (1971 г.) и че този край е бил изцяло обезлюден при нашествието на османските турци.[21] Ще припомним, че както Евлия Челеби, така и съвременни изследователи[22], недвусмислено говорят за изгонване, изтребване или наскорошно (след нахлуването на османците) бягство на местното население. Едва ли местността *Св. Илия*, а и други места с подобни имена са били „прекръстени" след Освобождението, след като там няма издигнат никакъв християнски храм от този период и не се помни да е имало. Известен е фактът за трайността на народностната топонимия, пренасяна през вековете.[23] Следва да отбележим обстоятелството, че култът към светци сред османските турци е наследен от християнския; те никога не са имали свети люде, освен своите канонизирани вождове на мюсюлмански секти.[24]

И така, обобщавайки както досегашни изследвания, така и някои наши изводи, трябва да заключим ,че първият преходен етап към обособяване и създаване на самостоятелна, оригинална османска архитектура, а и за нейното разпространение, дължимо на ред социално-идеологически и художествено-творчески фактори е настъпил след завладяване на Румелия и респективно построяването там на обществени, предимно културни сгради.

Със завладяването на Цариград (1453 г.) настъпва нова промяна в естетическите концепции на османските майстори. Контактът с паметниците на византийската столица оказва изключително влияние върху строителната култура на турците. Нов момент в нея въвежда архитект Хайреддин[25], когато за първи път употребил в куполната конструкция колони. Той опрял купола не върху носещи стени, а върху четири стълба, като пространството между купола и стените огънал в конхи, завършващи във височина полуцилендрично или с полукуполи.[26]

Като един от създателите на класически османски стил се смята архитектът Кемаледдин с неговата джамия султан Баязид.

След падането на Цариград под османска власт се строят и много културни сгради на Балканите, които са продължение и доразвитие на строените вече там.[27]

„Златният" XVI век в османската култура намира ярък израз в архитектурата. Още със завладяването на Цариград множеството хра-

мове и дворци започват да влияят върху въображението и строителната дейност на османските турци. А храмът „Св. София“ изиграва решаваща роля за по-нататъшното културно строителство в империята. Но истинска оценка и пълноценно използване на традициите на представителното византийско строително изкуство осъществяват Синан и майсторите от неговата школа. Синан използува византийската куполна конструкция, като се отказва от разделението на пространството на молитвения салон. Той създава единни подкуполни пространства, за чието оформление използувал и богата декоративна обработка — мраморни и керамични облицовки, резба и стенопис. Известни са неговите шедьоври в степените на развитие. Тези степени бележат трите джамии — Шах заде, Сюлеймание и Селимие.[28]

Многобройни са паметниците на Синан и школата му на Балканите — в днешна Югославия, България, Гърция, Албания.[29] счита се, че той е строител на 81 джамии, 50 месджида, 55 медресета, 7 мектеби, 19 тюрбета, 14 имарета, 3 болници, 6 аквадукта, 8 моста,16 кервансараи, 33 сараи, 6 подземни склада и 35 хамама.[30]

Част от културните паметници, дело на мимар Синан са превърнати в джамии църкви (напр. „Св. Анастасия“ в Цариград и др.), а църквата „Св. Седмочисленици“ в София е построена от него джамия, известна под името „Черната джамия“ или на Софу Мехмед паша, която е превърната в християнски храм след Освобождението.[31] Дейността на Синан е тясно свързана с фондаторската дейност на султана, велики везири и други управници — Сюлейман I, Селим II, великия везир Мехмед Соколович (Соколу), Мехмед Софу паша и др. Определено може да се каже, че паметниците на този забележителен архитект (помюсюлманчен грък от Кайсери, девширме), издигнати в България, Сърбия, Банат, Босна, Албания и Гърция (в Солун и Солунско предимно), са строени по инициатива на Мехмед Соколович, който създава множество вакъфи за издръжката им.[32]

В XVI в. и началото на XVII в. са строени значителни други паметници на културната архитектура — медресета, текета, тюрбета и пр. Най-представителните от тази епоха са отново създадени от Синан и неговите ученици, които са се стараели творчески да преработят и доразвият вече установените принципи в османската архитектура. Като пример може да се посочи медресето в Юскюдар (Скутари) по подобие на което са строени много други в Румелия и Анадола. Взимайки за основа традиционния тип, Синан проектирал правоъгълен открит двор, обиколен с широки двуетажни галерии под два реда малки куполи и вътрешни аркади. Средната част на галерията е увеличена — в нея се намира зала, покрита с полусферичен купол, който придава

на цялото съоръжение завършен вид. В противоположната страна се намира вход във вид на издаден напред портал с ниша.[33] Забележителното в този паметник е това, че колкото лек и изящен е интериорът на зданието, с отчетлив ритъм на арките, толкова сурово е външното оформление — гладки стени с два реда прозорци лишени от всякаква украса.

В архитектурата на мавзолеите (тюрбетата) от XVI в. и началото на XVII в. се извършва изцяло преработка на селджушкия прототип на тези сгради. Дотогава в Цариград отделни паметници от този вид са почти изцяло копия на строените от селджуките — напр. едно от най-старите тюрбета в столицата на империята е това на Махмуд паша, великият везир на Мехмед II, инициаторът на строежа на джамията в София, превърната днес в археологически музей (бившата Улу джамия или на Садразам Махмуд паша)[34] Това тюрбе е издигнато през 1464 г., има осмоъгълна форма и външната му украса, състояща се от геометрични фигури, образувани от парчета тухли, вградени в камък е единствената в Цариград, която напомня украса в селджушки стил. *Тюрбето* на **Хюсрев паша**, везир на Сюлейман I (1545 г.) със своя каменен градеж и купол изцяло наподобява тюрбетата в Азърбейджан и др.[35]При Синан и неговите последователи размерите на гробниците се увеличават, островърхият купол се заменя с полусферичен, силуетът на основното архитектурно тяло става по-мек. входът обикновено се оформя като преддверие с колони под малък купол или навес. вътрешното помещение представлява сводеста зала с тесни стрелчати прозорци, разположени в два пояса.[36] Подобен начин на строеж е бил вече познат в Румелия, което без друго е резултат от наблюдението и възприемане на славяно-византийския строителен опит, като несъмнено Синан внася нови самостоятелни решения. Едно от най-съвършените тюрбета — на султан Сюлейман било построено от Мимар Синан в 1559/1560 г.

След Синан единствено главният архитект на султан Ахмед I — Мехмед ага (също като Синан помюсюлманчен християнин) се опитва да внесе промени в решението на културните сгради: различен брой на минаретата, ново съотношение между светли и тъмни пространства, въвеждане на галерии с много прозорци, които пропускат обилна светлина и нарушават мистичността и величието на интериора, присъщи на сградите на Синан. Така например, вътрешността на великолепната джамия на Ахмед I в Цариград (Синята джамия) напомня по-скоро интериор на дворцова зала, отколкото на храм.

Мехмед ага нямал последователи. Джамиите от XVII и почти до средата на XVIII в. са копия и варианти на Синановите решения.[37] По

тип архитектура, близка до творбите на Синан е цариградската Йени джамия, завършена през 1663 г., която притежава несъмнени достойнства. Архитектите Дауд ага, Далгъч Ахмед, Касъм и Мустафа ага повтарят кубическата форма на тези здания, гладките стени, които преминават в издигащи се един на друг куполи, кулички и контрафорси, над които е главният купол с диаметър 17 м. и височина 36 м. Към джамията се издигат две минарета с три балкона (шерефета). Вътрешната украса също напомня минали образци, превърнали се в класически — по мотивите на мозайката на стените, богато инкрустираните и снабдени с дърворезба врати, позлатените сталактити на михраба, мраморните ажурни прегради и т.н.

Както вече отбелязахме, през XVII в. цялостната култура на османските турци, така и тяхната архитектура е в застой, но в този период се усъвършенствуват строителните модели и декоративно-монументални изкуства, изразено преди всичко в украсата и интериора на култовите сгради.

През XVIII в. настъпват решителни промени в културата на османските турци. Началото на този век и по-точно 30-те години, известни в историята като *Ляле деври* — „Период на лалетата" е и началото на европеизацията в Османска Турция.[38] В изкуството се забелязват значителни промени вследствие на силно почувствания полъх от европейските модни стилове и течения. През „Ляле деври" се създава един нов стил, наречен *Ляле*. Основното, което отделя паметниците на стила „Ляле" от тези в класическата османска архитектура, се крие в съчетанието на местната архитектура със западноевропейската следренесансова, пренесена в Османската империя предимно чрез Франция. Но съотношението между западно и османско изкуство и неговото приложение в различни паметници и в различни краища на империята е твърде разнообразно. Това от своя страна е довело и до различно отношение на изкуствоведите към естетическите достойнства на този стил.[39] Още повече, че именно в архитектурата, особено в културата, той далече не се проявява в онази пълнота чрез всички свои компоненти, както при други изкуства, особено декоративно-монументалните.

Любопитен е фактът, че през този период в Цариград няма нито една джамия построена в стил „Ляле", т.е. в нито една от издигнатите в този период не се нарушава класическия османски стил чрез някакви нови елементи от европейската архитектура, докато такива джамии се строят в провинциите на империята. През 1726 г. великият везир Ибрахим Дамад паша строи в родния си град Невшехир една джамия, в която се забелязват ред елементи, присъщи на стила „Ляле", който

според думите на турския изкуствовед Куран са „ключът към османския барок".[40] Тези елементи се откриват преди всичко в оформлението и украсата на михраба, повлияни от стила „рококо" и „барок". Любопитна е мисълта на същия учен, че особеностите на джамията на Ибрахим паша се състоят не в някакви нововъведения от конструктивен и концепционален характер, не и в това, че в основата на решението липсват моменти от класическата османска архитектура, а в „слабите страни на този стил".[41] На пръв поглед носещите колони с нищо не се отличават от колоните в култовите сгради от XVI и XVII век. Но те създават впечатление за несвързаност с цялата структура, като че ли с тях се цели да се означат външните ъгли на сградата, вместо да подчертават своето функционално предназначение. Осмоъгълните кулички с малки куполи, поставени в ъглите на октагоналния барабан изглеждат декоративни, не защото нямат структурна функция, но защото се издигат над корниза на барабана и надвишават линията, от която започва да се издига куполът. Подобно удължаване се забелязва и в минарето, което е прекалено високо в сравнение с тези от класическата османска архитектура.[42]

Това нарушение на пропорциите и излизане извън рамките на класическата османска архитектура чрез структурни и декоративни детайли превръщат джамията на Ибрахим паша в едно маниерно и до голяма степен еклектично произведение. Обяснението за неуспеха на нейния автор е, че той се е стремял към новаторство, без да е възприел и почувствувал естетическите принципи на европейското бароково изкуство — от една страна, а от друга — нарушил е тези на османската класическа архитектура. Без друго, желанието да се обнови и освежи османското строително изкуство се дължи на новата атмосфера, настъпила с XVIII век и насърчението, което майсторите от това време получават от управляващата върхушка да търсят нови форми, отговарящи на променения им вкус. Не е чудно Ибрахим Дамад паша, който е бил главен инициатор за възприемане на западния опит и прилагането му на местна почва в много области от културния и духовен живот на османските турци, да е изискал от архитекта на тази джамия тя да бъде напълно различна от строените дотогава, „модерна" и „уникална". Но както виждаме, създателят ѝ не е успял да постигне това.

Строените през първата половина на XVIII в. джамии в Цариград, т.е. след „Ляле деври", остават да бъдат в класически османски стил, като някои от тях дори са копия на паметници от XVI в. Например, джамията на Хекимоглу Али паша (1734 г.) повтаря чрез молитвения си салон джамията на Джерах паша, издигната през 1593 г. От друга

страна, някои джамии строени приблизително по същото време като джамията „Лялели", завършена през 1736 г., въпреки че повтаря моделите от класическия период на османската архитектура, се отличава с някои особености като удължаване на молитвения салон, централният купол е по-издигнат от тези в класически османски стил, минаретата също са по-високи и изтънени в сравнение с класическите и т.н. Джамията „Нур-и Османие" (1755 г.) въпреки, че запазва традиционния тип — четиристенна призма на квадратен план, покрита с купол, открита полугалерия и т.н., вече е силно повлияна от европейския барок. Това, което най-много отличава османските барокови културни сгради от класическите се изразява в следното: куполът отвътре вече не се опира на свободно стоящи колони, а на вградени към стената колони, украсени с акантови листа; често минаретата вече не завършват с остри конуси, а са меко и плавно закръглени.[43] Разбира се, има различно осмисляне на европейските стилови течения в архитектурата, внесени по различни пътища в империята и то се изразява във възприемане на едни или други елементи и техните съчетания. В много случаи културните сгради чрез украсата си се приближават повече до френското „рококо", отколкото чрез архитектурното си решение — до барока. И това е напълно обяснимо — османските турци възприемат преди всичко външната и декоративна същност на този стил, както и на останалите следренесансови моди и течения без да вникнат в идейната основа, довела до възникването им. Така например барокът се е появил в тясна връзка с католицизма и респективно Реформацията, със стремежа към разчупване на готическите строги линии, които са естетически израз на суровото и сковаващо духа Средновековие. Всичко това е безкрайно чуждо на османското общество, което влиза за пръв път в по-тесен контакт с Просвещенска Европа. По този начин, т.е. при липсата на осмисляне идеите, стоящи зад архитектурата, по външен вид и преди всичко чрез вътрешната си украса бароковите джамии започват да напомнят повече на европейски дворци, а не на катедрала или друг храм. Затова в много случаи тази украса изглежда нелепа и като неуместен декор, като се има предвид обредната функция на тези сгради.

Не може да се твърди, обаче, че с възприемането на барокови форми и елементи от други европейски стилови течения османската културна архитектура само е загубила, както твърдят някои автори, повечето от първата половина на нашия век.[44] Няма съмнение, че под влияние на европеизацията през XVIII в., ако не в столицата, то отново в провинциите на империята се създават значителни културни паметници, които могат да служат за образци на творческо преосмисляне на естетиче-

ските идеи и мотиви, идващи отвън и сполучливото им съчетание с традиционното османско строително изкуство и архитектура. Такъв е случаят с Томбул джамия в Шумен, строена през 1744 г. по инициатива на Халил Шериф, един от приближените на великия везир Ибрахим Дамад паша и ревностен привърженик на всички нововъведения през ляле деври.[45]

Халил Шериф паша строи комплекс, състоящ се от джамия, медресе, библиотека. В двора на джамията, който се образува между медресето и джамията, има себил с шадраван. Комплексът *Томбул джамия* е един от сполучливо решените архитектурни култови комплекси от 40-те години на XVIII век. В него се наблюдават черти от класическата османска архитектура, но преобладават елементи от стила барок и Рококо, което дава основание да бъде причислен към стила „Ляле". За това особено допринася вътрешната украса на джамията, богата с пъстра стенопис, характерна с растително-цветните си мотиви, лалета и др.[46] Въпреки известния еклектизъм в структурата и декорацията на джамията и заобикалящите я сгради и съоръжения, не може да се говори за нарушение чрез отделни обеми и детайли на общата архитектурна концепция, присъщо на немалко османски култови сгради от първата половина на XVIII в. и по-късно.

Основното тяло е разделено на две части. Четиристенна призма в основата, завършваща с външен корниз, над която стъпва осемстенна. Барабанът, пред който тази средна част също се издава, създава впечатление за 16-тоъгълна призма, въпреки че е кръгъл. Това е резултат от пиластрите — 16 на брой, носещи купола, както и от броя на прозорците. От четирите страни на средната част симетрично се издават шестоъгълни конхи с прозорци, покрити с олово. Характерно е това хоризонтално разчленяване на джамията.

Редуването на трите обема в пропорции 4:8:16 допринася за хармоничното и спокойно извисяване на сградата. Минарето с едно шерефе (балкон) също не нарушава пропорциите на джамията; то се издига стройно и бележи, макар и в известна степен визуално, центъра на комплекса. Над част от медресето, покрито с полусферични куполи, е библиотеката, напомняща невисока четиристенна кула. От своя страна тялото на тази сграда е с типична за османските класически библиотеки конструкция. Входът ѝ е на равнището на медресето и представлява портал със стълбище, водещо до библиотечния интериор. Библиотеката е покрита с два купола — по-малкият е над вътрешното преддверие, а централният купол е над помещението, което е служело за съхраняване на книгите и за читалня. Тази централна част има квадратен план с размери 4.85 на 4.84 м.

Стенописната украса на елипсовидния плафон напомня мраморна облицовка. Медресето е под куполна аркада, градена от тухли и камък. В сградата на джамията — при оформяне на предверието и на шадравана — са използувани мраморни колони.

Бихме могли да се спрем още върху много детайли с декоративен и конструктивен характер, които отличават комплекса Томбул джамия от класическата османска архитектура и същевременно да го съпоставим с други подобни, издигнати през XVIII век барокови сгради — например, джамията на деребеите Чапаноглу в Йозгат, строена през 1778 г. — така наречената Улу джамия, в която също има мраморни колони, а интериорът ѝ твърде много напомня този на Томбул джамия.[47] Красотата на целия комплекс се крие от една страна в жизнерадостната му архитектура и украса, и от друга — в преодоляната в немалка степен несъразмерност в обемите и маниерност в решението на отделни детайли, присъщи на други паметници от първата половина на XVIII в., на които се спряхме по-горе.

От османските обществени културни сгради, чиято архитектура и украса са силно повлияни от стила Барок и Рококо са запазени немалко тюрбета, текета и др. Бихме искали да обърнем внимание върху две мевлевиханета или текета на мевлевити, намиращи се в Цариград и Пловдив. Първото е учредено през 1491 г., но след един голям пожар през XVII век е построено наново и преустроявано неведнъж като част от постройките и пристройките към него в сегашния си вид са от XVIII век.[48] Това е мевлевихането в квартала Галата в Истанбул, понастоящем превърнато в музей на диванската литература. Пловдивското мевлевихане е твърде сполучливо адаптирано в 70-те години на нашия век за ресторант с няколко зали, наречен „Пълдин". Плановата схема, разположението на централната зала (бившата „семахане", където са се извършвали обредите — въртенето на дервишите), всички останали помещения, таваните и дърворезбите, мотивите в украсата и ред други елементи и детайли в архитектурата и декорацията на двете текета са извънредно сходни. Това ни наведе на мисълта, че мевлевихането в Пловдив вероятно е строено със замисъл да бъде копие или почти копие на мевлевихането в Галата, което от своя страна е било едно от най-големите и централни текета на мевлевитите в цялата империя. Мевлевихането в Пловдив, според нас, е от малкото и може би най-добре реставрираните и адаптирани към новите си функции османски обществени сгради в България.

Характерно е, че от края на XVIII в. и в продължение на целия XIX в. предимно в столицата на Османската империя се строят тюрбета — мавзолеи на представители на османската върхушка, издържани в най-

различни стилове, отражение на модата да се подражава на европейската архитектура, независимо дали отговаря на тогавашното съвременно строителство на Запад. Така например, мраморното тюрбе на султан Хамид I (1789 г.) е в стил барок, тюрбето на султан Махмуд II (1839 г.) в стил ампир, а това на Фуад паша (1868 г.) е образец за еклектична архитектура: тюрбето на Михримах султан (1792 г.) и на Накшидил султан (1816 г.) са също в бароков стил и т.н. В същото време, плановете и структурата им запазват традиционните османски форми, докато привнесените черти от европейските стилови течения са присъщи за второстепенните архитектурни елементи.[49]

С компромиса извършен в османската класическа култова архитектура след въвеждане на мотиви и цели конструктивни и декоративни композиции от европейските стилови течения през XVIII в., може да се каже, че в нея никога повече не се постига съвършенството на Синановите решения. Но същевременно европеизацията и новите търсения, настъпили през „Ляле деври" и целия XVIII в., натрупалият се опит, произхождащ от различно съчетание на европеизирани елементи с традиционните, разкриват широки възможности пред строителите на османската култова архитектура. Преодолян е канонът, налаган с векове, разчупени са формите, създава се едно по-жизнено, отговарящо на новите времена изкуство. Също така, с европеизацията и отхвърлянето на каноничното отношение към старите образци, с течение на времето в културното строителство нахлуват светски елементи не само от обществената архитектура на Запад — барокови дворци, дворци и сгради с украса „Рококо" и т.н., но и от местната гражданска архитектура, било балканска, било анадолска и от други провинции на империята. преплитанията на разнообразни стилове и стилови наслойки често са довеждали до създаване на оригинални архитектурни модели. Подобен модел стилови съчетания (независимо как ще го наречем — на името на този стил, който схващаме да доминира над останалите в общото решение и замисъл на даден паметник или ще търсим друго название), търпи различно развитие и външните влияния се инфилтрират различно на почвата на местни традиции, вкус и строителни навици на народите, обитаващи Османската империя. Следва да отбележим, че едни от върховите постижения на османското архитектурно изкуство от гледна точка на самобитност и хармония, явили се в резултат от съчетанието на конструктивни форми и декорация са паметниците, в които участва възрожденското българско изкуство. Например, когато в Цариград се налага стилът *ампир* в културните сгради (1806-1867 г.)[50] и дори може да се говори не само за западноевропейско влияние, а за цялостно копиране на архитектурни решения в този стил,

в Самоков (1845 г.) се създава великолепната Байракли джамия от български майстори-строители и стенописци от школата на Захари Зограф.[51] Тази сграда може да се окачестви преди всичко като забележителен паметник на българското възрожденско изкуство, независимо, че е предназначена за културните обреди на мюсюлманското население в града. Така всички народи от империята внасят своя дял в османското строителство и ако за ранните векове от това владичество може да се спори дали в него участвуват заварените местни строителни школи, то за времето от края на XVIII и целия XIX век имаме ярки доказателства за изграждане на множество обществени, в това число и културни османски сгради от български майстори, гърци, албанци, арменци и др. Те допринасят за творческото пресъздаване на европейския опит, който не им е бил чужд и като естетическа и като идейно-философска концепция.

В заключение може да се каже, че за развитието на османската културна архитектура през разглеждания период съществуват различни фактори както от строително естество, така и от историческо-социална и психологическа гледна точка. Не е възможно тези паметници да се разглеждат единствено като продукт на османската и ислямската култура, без да се има предвид строителният опит, многонационалният етнически състав и традициите на създателите на тези паметници. Същевременно трябва да се отбележи стремежът за уеднаквяване и следване на един архитектурен стил, какъвто е класическият от края на XV до XVII век включително, или на една мода, появила се в началото на XVIII век и преляла към европейските стилови течения барок, рококо и др. Но винаги и във всички тези течения, през които османската архитектура е преминала в периода XV-XVIII в., се наблюдава принос на една местна архитектурна концепция, често диктувана от виждания-та на майсторите-строители, проявили усет и ориентирани към местния терен и вкус. Това създава разнообразието и особеността на османската архитектура, дължащи се в много отношения не само на столичното, но и на провинциалното и особено на балканското изкуство.

СВЕТСКА АРХИТЕКТУРА

КРЕПОСТИ И ВОЕННИ УКРЕПЛЕНИЯ

В края на XI и началото на XII век, когато османските турци завладяват нови територии, основна тяхна цел е било строителството на военни укрепления, крепости и др. в граничните области на империя-

та. Повечето от тях днес са развалини, но са запазени едни от най-мощните крепости по брега на Босфора като *Анадолу хисар* на азиатския бряг, построен в края на XI век — укрепление с внушителни стени, кули и ровове.

Малко преди падането на Цариград османците строят на европейския бряг на Босфора крепостта *Румили хисар*, която и досега вдъхва респект с размера на многостенните си и кръгли кули, крепост наречена Боаз-кесен или „разрязваща пролива".[52]

В своята книга „Турски замъци-крепости по Босфора"[53] А. Габриел подробно анализира тези съоръжения, като специално се спира на приемствеността в архитектурата им от византийското и европейското строителство, участието на чужди и заварени майстори и архитекти в тяхното изграждане. Авторът на този труд е успял да намери твърде голям доказателствен материал именно за произхода на строители на босфорските крепостни съоръжения и както твърди той — дори някои от тях да са били турци, то те без друго са се вдъхновявали както от византийското строителство на тези съоръжения, така и от това на Галата — в случая има предвид генуезката крепостна кула, така наречената Френги кула.[54]

Издиганите крепостни съоръжения на територията на Османската империя и особено в нейните граничещи с Европа земи следват в една или друга степен модела на цариградските или по-точно босфорски крепости или са преустроени заварени от средновековието укрепления. Такъв е случаят с „Бабини Видини кули" в България; крепостта Рам при Пожаревац на Дунава в Югославия; крепостните кули в Солун в Гърция и др.[55]

Богат на описания на крепостни съоръжения и на тяхната история е Пътеписът на Е. Челеби. Прави впечатление обаче, че твърде често той говори за разрушени или полуразрушени крепости и крепостни стени. Такива са били Самоковската, Плевенската, Ямболската — всичките напълно разрушени; крепостта в гр. Зъхна (Зиляхово, Филидис) в Гърция, която била полуразрушена; крепостта в Серес също така имала разрушения и била необитаема; в Струга крепостта била изцяло разрушена, в Струмица — изоставена и необитаема и т.н. Поради това, както отбелязва проф. Н. Тодоров, всеобщо е било разочарованието на западните пътешественици, че крепостните стени на балканските градове били руини или изобщо не съществували. За тях символ и най-характерен белег на града е била крепостната стена.[56]

Действително, за градовете в Османската империя, особено по-малките и вътрешни селища, далече не са били характерни крепости и преди всичко — крепостни стени, зад които във военно време да се

укрива населението. Особеното в османските градове е именно това, че те са били открити селища и крепостните стени са били обикновено заварени от по-ранна епоха, като рядко са били добре поддържани. Едва в XVIII век с настъпването на кърджалийските размирици в някои градове се издигат „табии" от местното население, но те са били временни укрепления, от които сега няма следа.[57]

ХАНИЩА И КЕРВАНСАРАИ

Докато строителството на крепости е било заимствано от византийци, латини и славяни, **османските турци са наследили селджушката традиция за подслоняване на пътници-търговци, пътешественици и керван със стоки.** Те строят ханища и кервансараи по големите пътища на империята, които обикновено са разположени на един ден път разстояние по определен маршрут. Според определението на Унсал кервансараите са модерните „мотели", докато хановете били по-низша категория гостоприемници, в които отсядали пътници с най-различно социално положение, но обикновено от по-долните слоеве на обществото.[58] Друга разлика между хановете и кервансараите от гледна точка на функционалното им предназначение е, че първите са строени в различни селища, обикновено в техните центрове, докато кервансараите са били разположени и по пътищата, и по населените места.

И двата типа обществени сгради са били пригодени предимно за търговски цели. Те представляват постройки със стаи, наредени около двор зад открита аркадна галерия. В стаите има огнище и миндери покрай стените. Наклоненият покрив се опира на куполи или сводове — покривът и куполите са покрити често с оловени плоскости или керемиди. Самите сгради са строени от камък или тухли и обикновено са на два етажа, при което долният е служел за складове и магазини, горният е представлявал стаите за живеене. В средата на двора обикновено има чешма, а понякога и месджит, в някои случаи басейн, шадраван и пр.

Най-старите ханища в Османската империя са *Бей хан*, построен от Орхан Гази в Бурса (вероятно 1393 г.), наречен днес Емир хан, изгубил оригиналната си конструкция след по-късни реставрации; *Ипек хан*, от който днес са останали част от дюкяните, построен от Челеби Мехмед султан; *Гейве хан*,от който са останали само част от стаите и техните железни врати; Коза хан (1489 г.) и др.

Цариградските ханища обикновено са строени на два или три етажа. Най-известни са *Чухаджи хан* от XV век,за който се смята, че е най-старият в Истнбул; *Кюркчи хан* (1467 г.), ханът на *Рустем паша*, *Везир хан* и много други.[59] Така наречения *Чорапи хан*, намиращ се в бли-

зост до Капалъ чаршия, който и досега съществува, е тясно свързан с историята на българите-гурбетчии, особено абаджиите от XIX век.[60]

На Балканите също е имало множество ханища и кервансараи от османския период. Някои все още съществуват, други са реставрирани и преустроени и съставляват част от строителен комплекс, а трети са оставили само името на мястото в квартала или улицата. Особено много такива сгради е имало по пътищата, като древната Виа Егнация — например, от пристанищата на Албания през Охрид, Битоля и Солун; по големия път от Дунав през долината на Тунджа до Одрин и други.[61]

Евлия Челеби споменава за стотици и дори хиляди ханища само на територията на днешна България. Разбира се, когато пише, че в Чирпан имало двеста хана[62], следва да се има предвид, че той включва в това число и така наречените бекярски и гурбетчийски стаи в разни странноприемници и отделни паянтови постройки. Големи търговски ханища и кервансараи действително е имало по няколко във всеки по-голям град в Румелия и други провинции на империята. Ще спомена само няколко, за които пише този пътешественик: В Самоков имало 6 иззидани от камък търговски ханища, в Казанлък — един уреден хан, в Ловеч — 7 малки и големи, а ханът в чаршията също бил добре уреден и приличал на безистен; в Плевен имало 6 хана, от които този на Михал бей бил изграден като безистен от камъните на разрушена крепост; във Видин имало 3 ханища за припечелващите, които са били известни под имената *Йеш хан, Балджи Кейбхан* и *Чауш хан*. В Ямбол имало 5 оживени и препълнени хана, а на брега на р. Тунджа имало още един хан и 6 бекярски стаи, в Хасково 1 покрит с олово хан и още 5 търговски хана и т.н.[63] В Гърция авторът на Пътеписа изброява ханищата на Ахмед паша Екмекчи заде във Фереджик (Фере), който бил покрит с керемиди, в Карасу Йениджеси имало 11 големи и малки ханища, а сред тях „като дървен дворец за гости, всички кубета на който са покрити с олово“ имало 2 кервансарая с 40 огнища, благотворително дело на Екмекчи заде Ахмед паша. В Солун имало 16 търговски ханища и един голям Куршумли хан и т.н.[64]

В Пловдив също е имало един Куршумли хан (названието му произлиза от покритите с олово куполи), най-големият в този град, който не съществува, но са запазени планове и скици от него. Там е имало още така наречения *Кючук хан, Астраджийски хан, Кожухарски хан* и други.[65] Николй хан в Търново, дело на забележителния български архитект от епохата на Възраждането Уста Кольо Фичето, е запазен до днес. В него са съчетани елементи от класическата османска архи-

тектура и българския неповторим архитектурен стил на този изключителен творец. В София имало 6 кервансарая, 1 хан и 1 безистен.[66]

От запазените в Югославия едни от най-представителните са *Куршумли хан* в Скопие, *Мориджа хан* в Сараево и др.[67]

Търговските ханища, за които пише Е. Челеби, са били по-малки обществени сгради, повече напомнящи на безистени със стаи за търговците и занаятчиите, докато големите са били обикновено в центъра на града. Тези централни ханища почти без изключение са били включени в така наречения **градски имарет** — комплекс от сгради, състоящ се от джамия, медресе, обществена кухня, баня, безистен и др. Градският имарет представлява основна и най-ранна вакъфска фондация на османските турци след всяко завладяване на нови територии.[68] И ако може да се говори за някакво градоустройство в периода XV до XVIII в., то се състои в плановата схема и респективно разположението на всички архитектурни обекти от градските имаретски центрове в империята.[69]

Почти във всяко селище от градски тип в империята със сградите от имарета е свързана чаршията, която се състои от множество дюкяни, кафенета, чайханета, обикновено покрита в по-големите градове с куполи, а в по-малките — открита: чаршията се слива с пазарищата за всякакви селскостопански продукти, занаятчийски работилници и т.н. Впрочем, характерният „ориенталски" облик на множество градове в днешна Турция, а и в ред балкански селища, е запазен благодарение на цялостно съхранени подобни квартали, които нерядко продължават да са центрове на съответните селища.[70]

Ханищата, кервансараите, безистените, чаршиите и пазарите са заемали извънредно важно място в икономиката на Османската империя и в нейната материална култура. Те са представлявали сборни места за занаятчии, търговци, майстори-строители и пр. от всички краища на империята и извън нейните предели. Били са не само странноприемници, но и търговски и занаятчийски кантори, „припечелващите", както ги нарича Е. Челеби, са разменяли не само стоки, сключвали сделки, но са обменяли и майсторския и занаятчийския си опит. Гурбетчиите са прекарвали месеци и години, местейки се от един в друг градски център на империята, прекарвали са по-голямата част от живота си в тези обиталища, откъснати от родните си места и семейства. Ето защо, определено може да се каже, че от социално-функционална гледна точка разгледаните обществени сгради и градски комплекси се отличават от всички подобни в Западна Европа. Това се обяснява с особеностите на търговско-икономическия и социален живот в Османската империя, централизацията на този живот в големите градове, единст-

вено осигуряващи що-годе препитание за голяма част от незаетите в селското стопанство поданици на султана.[71]

МОСТОВЕ

Османските мостове от XVI век са каменни конструкции с остри арки в селджушка традиция. Но в мостовете от XVI в. на Синан, един от най-плодовитите строители на тези съоръжения , се забелязва очевидна промяна. Пропорциите на арките са съобразени с устойчивостта на камъка, конструкцията е приспособена да отговаря на спецификата на терена и на реката, при нормално ниво и когато е пълноводна; подпорните точки са грижливо избрани, като централните сводове се извисяват съобразно с разположението и размерите на мостовете.

Носещият свод най-често не е декориран, обикновено украсата се ограничава върху парапета и камъка, върху който е строителният надпис. В Синановите мостове, които са просъществували 400 години, функционалността и издръжливостта са съчетани с изящество и красота. Най-красивият негов мост е в Бюк Чекмедже в Турция, дълъг 635 м с четиридесет арки.[72]

На Балканите също е имало множество мостове от османската епоха, които правели особено силно впечатление на чужденците-пътеписци. Така например Антон Врaнчич описва моста на р. Тополница изграден от дялани камъни, дълъг 118 крачки и широк 9, който имал 5 свода — средните 3 — големи и високи, а крайните средно големи и ниски. Мостът бил без надпис, но както пише Врaнчич, бил „турско дело". Ханс Дершвам също описва мост в горното течение на р. Марица. В Пловдив над реката минавал дълъг дървен мост, описан от няколко пътешественици. Р. Лубенау съобщава за голям иззидан от дялани камъни мост край Харманли, Б. Курипешич — за един хубав каменен мост, преди Кюстендил, който без съмнение е така наречения Кадин мост при с. Невестино, строен през 1470 г.[73]

От строените през XVI век мостове на Балканите един от най-внушителните и красивите е мостът край Свиленград, съществуващ и до днес. Граден е със средства на Мустафа паша, везир при Селим I и Сюлейман II и е описван от ред пътешественици.[74] Мостът е снабден със строителен надпис, чийто текст е публикуван.[75]

Традицията да се строят здрави и красиви мостове на Балканския полуостров далече не се дължи на османските турци, за което свидетелстват развалини, а и почти изцяло запазени, макар и неизползуваеми понастоящем мостове, от предосманската епоха. Само в Източните Родопи, в Кърджалийския край има около 20 моста, често пъти наричани „римски". Без друго те не са от римско време, но голяма

част са от българското средновековие.[76] Въпреки това, не може да се отрече приемствеността в това строителство през османския период, развито до съвършенство от Синан, предадено на поколения балкански майстори. Един от последните строители на стари мостове, т.е. преди да се започне изграждането на такива модерни съоръжения с нова техника и материали, е отново възрожденският български майстор Уста Кольо Фичето, построил забележителния мост над р. Янтра, така наречен Белински, и покрития мост в гр. Ловеч.

От мостовете на Балканите, строени през периода XV-XVIII в. и по-точно през XVI в. заслужават внимание още два — те са на територията на днешна Югославия. Първият е каменен, издигнат със средствата на Мехмед паша Соколович над р. Дрин при Вишеград, и е строен от 1550 до 1571 г. т.е. цели 21 години. Дължината на моста е 179.50 м и има десет големи и един малък свод във форма на островърхи арки. Мостът е пострадал от последните две световни войни и понастоящем е реставриран.[77] Другият мост се намира в Мостар над р. Неретва и се счита също за един от най-красивите паметници на османската архитектура на Балканите.

Строителството му е започнало в 1557 г., а е завършен през 1556 г. Построил го е Хайредин, който вероятно е бил ученик на Мимар Синан. Мостът е с един свод — широк 29,50 м, а височината му над нормалното ниво на река Неретва е 21 м. От двете страни на моста има по една кула. Кулата от лявата страна е изградена в 1670 г. и е на шест етажа, а каменният свод, с който е покрита, е правен през 1821 г. Тази кула се нарича Херцегуша и е служила на османците като склад за муниции. Кулата отдясно, наречена Человина или Хелебина кула е издигната в края на XVII или началото на XVIII в. и е служила за стражница и затвор. Независимо, че тези две кули са строени след моста, те са напълно в хармония с неговия свод, който Евлия Челеби сравнява с небесна дъга.[78]

ОБЩЕСТВЕНИ БАНИ – ХАМАМИ

Ако чужденците-европейци, пътешествали из Османската империя, бивали разочаровани от разрушенията или липсата на крепостни стени в много селища, от общото градоустройство и жилищата, то почти няма пътешественик, който да не е отразил впечатлението си от турските обществени бани — хамамите. Едно от най-подробните описания на хамам е на леди Мери Монтегю, посетила софийската градска баня през време на пътешествието си в 1716-1717 г.[79] Освен че се спира детайлно на външния вид и вътрешните помещения на тази сграда, тя разказва колоритно за пребиваването на посетителките в тях, като

отбелязва, че баните са не само места за къпане, но и за отдих и забавление — едно от малкото за турските жени. В този смисъл, едва ли М. Кил има право да отрича развлекателната функция на източните бани, сравнявайки ги с римските, в които почти всички изследователи откриват произхода на ранните ислямски обществени хамами.[80]

Разликата между мюсюлманските бани, в това число и османските и римските бани се откриват преди всичко в ред технически съоръжения, планово разпределение и разделение на помещенията: начинът по който достига парата, топлата и студена вода в тях и т.н. Най-общото описание на разпределението в източните обществени бани е следното: първото помещение е винаги мястото за съблекалня и се нарича с арабския термин меслах (муслук) или „джамекян" от персийския термин джамегях, а на турски — союнмалък (място за съличане, съблекалня). Второто помещение или следващото е наречено бейт-ел еввел (бет ауал) или на турски *соуклук* — студено помещение. Най-общо то отговаря на тепидариума в римските бани. Тук има хипокауст (подподово помещение за топла пара); но тъй като това помещение е отдалечено от най-затоплената част, температурата е умерена. Много често има коридор, който води от соуклука до така наречената абдестхане (място за миене на мюсюлманите преди молитва) и оттам в помещение за депилатоарни цели. При по-малките бани двете помещения са слети. Следва така наречения *хараре* или *съджаклък* — горещо място, т. е. най-отоплената част от баните. Този съджаклък се състои обикновено от два вида помещения с правоъгълен или многоъгълен план. В центъра на помещението има каменна пейка, облицована с мрамор, така наречения *гьобекташ*, което означава „пъпен камък", и две или повече куполни ниши, наречени *халвет* (на арабски означава „оттегляне", отделено място). Зад съджаклъка е водният резервоар, пред който понякога се намира така наречения *кюлхан* — пещ, който в по-големите хамами може да има форма на покрито с купол преддверие. Зад „кюлхана" често има широк двор, където се складира горивото. В хамамите често се среща айванния тип план, твърде разпространен в селджушката и ранно османската архитектура. Както отбелязахме по-горе, говорейки за културната архитектура, айванния план представлява четириъгълно пространство или двор, около което са наредени помещенията.

Османските обществени бани са пряко продължение на селджушките, но и те като останалата обществена архитектура имат своето развитие и особености, които се проявяват съобразно времето и мястото, където са били строени и респективно отразяват промените в архитектурата на Османската империя. Нещо повече, според някои

автори баните от гледна точка на стилови и архитектурни специфики — план, комбинации на форми, украса и др. се изменят по-бързо и по-забележимо от останалите обществени сгради в империята. През отделните исторически периоди съществуват различия — баните от XV в. се отличават от тези през XVI век, през XVII век съответно са по-други от тези през XVI и XVIII и т.н.[81] Освен това, съществува извънредно голямо разнообразие от типове хамами в различните области на империята.

Между най-старите бани са *хамамът* на *Орхан Гази* в Изник, построен в близост до имарета му през 1334 г. Същият султан строи през 1339/40 г. хамам и в Бурса към комплекс, състоящ се от имарет, джамия, хан и пр. Понастоящем са запазени само стените и един от куполите над тях. И двете бани от гледан точка на планова схема и размери могат да бъдат сравнени със селджушките хамами в Сахибата и Коня (1254-1279 г.).Единствената разлика между брусенската баня и споменатите селджушки е тази, че тя е покрита с широк купол над съблекалнята, докато селджушките имат плосък покрив. Това е една специфична особеност на османските бани, чиито предни помещения почти без изключение са покрити с куполи. От своя страна, широките и често покрити с високи куполи помещения се превръщат в основни елементи, характерни за османските бани в периода на сформирането на османската архитектура от XIV до средата на XV в., независимо, че в някои провинциални градове баните продължават да са покрити само с дървени тавани.

Друга особеност в този период е предпочитанието към трансформация на „Т"-образния план, присъщ на селджушките бани. Повечето османски хамами до XV в. включително са строени като варианти на няколко определени схеми, при което решаващ елемент в различията на плановете им са решенията на помещението, служещо за съджаклък.[82]

Като примери за тези разновидности може да бъдат посочени хамамите на Махмуд паша и Тахтул кале83, както Чукур хамам от втората половина на XV век в Истанбул84, хамамът на Даут паша в Бурса и др.

На Балканите, обаче, не са запазени бани от този тип. Там се забелязва известно влияние на византийската и римска архитектура, въпреки „османизацията" на тези строежи, която се изразява предимно във вътрешната декорация и някои второстепенни конструктивни елементи. В балканските провинции могат да се наблюдават множество хамами с необичайни за Анадола вид и план, многоъгълни съджаклъци, хамами с или без халвети и т.н. Например в Димотика хамамът

на Феридун бей е с оригинална архитектурна схема с осмоъгълен съджаклък; в хамама на Мурад II в Солун дори съблекалнята е на осмоъгълен план и т. н.

От този „предкласически" период на османската архитектура за отбелязване са баните в Одрин от XV в., в които се чувствува отново „индивидуалността и спецификата на румелийската османска обществена архитектура".[85] Това са хамамите на Гази Михал бей от 30-те години на XV век на Бейлербей от 1429 г. и Топкапъхамам 1440/41 г.[86]

От най-старите запазени у нас бани е хамамът на Фируз бей в Търново от 40-те години на XV век, но за съжаление е в доста плачевно състояние, а още по-жалко е, че една от най-старите бани на Балканите в Хасково, от XIV век, беше разрушена в 60-те години на нашия век, независимо, че не само беше в отлично състояние, но и функционираше до момента на събарянето ѝ. Много бани са разрушени в Гърция, и в Югославия, но някои биват понастоящем реставрирани и адаптирани за различни цели.

В България е реставрирана банята на Ибрахим паша в Разград от XVII в., в Гърция — Бей хамам в Солун; бани във Верия, в Йенидже Вардар и др.

От гледна точка на украсата най-ранните хамами (периода 1389-1481 г.) са най-разнообразни. Тогава се наблюдава разточителна мозаечна декорация, сталактитни преходи и рисувани или мозаечни сводове, украсени с геометрични фигури, растителни плетеници и пр.

През XV в. архитектурата на баните се опростява, украсата — също, общественото строителство, в това число и на хамамите става по-рационално. Сложно конструираните и широки соуклуци отстъпват място на по-големите съджаклъци. В повечето бани от класическия период главните елементи са съблекалните, както и съджаклъка, между които се намира соуклука във форма на малка стая с правоъгълен или квадратен план, т.е. това вече е помещение с второстепенно значение, за разлика от охладителните зали през XIV и XV в. Като пример може да се посочи отново Разградската баня на Ибрахим паша (1616 г.) — един от твърде представителните хамами на Балканите, в който се наблюдава същата тенденция за опростяване на плановата схема и декорация.

През XVIII век строежът на хамамите намалява, като единствено в ограничен брой селища, които през този период особено много се развиват като административни, военни и други центрове се явява необходимостта от нови обществени бани. Такова селище е например Шумен, където хамамът е строен през XVIII век, някои градове в Пелопонес, който отново бива завладян от османските турци след вой-

ната с Венеция през 1715 г. и др.[87] През този век европеизацията започва да се чувствува и върху този вид обществена архитектура. Например в голямата баня на Джагалоулу построена през 1742 г. в Цариград определено и най-силно се чувствува бароковото стилово влияние.[88]

Османските бани са били съоръжения, които са строени с голямо майсторство и завидна техника, канализация, вентилационна система и т.н. Без съмнение османските турци имат заслуга за разпространението на този вид обществена архитектура на територията на Балканите, независимо, че във византийски градове, както в някои големи гръцки манастири от XI-XII в. са открити останки от обществени бани. Но докато в градове като Плиска от VIII-IX век са намерени руини от прабългарски бани, на територията на днешна Югославия и други области от България в периода X-XIV век няма никакви следи от подобни сгради. Строителството им започва отново през втората половина на XIV век и няма никакво съмнение, че в основата на това строителство и превръщането на хамамите в един от най-представителните паметници на обществената светска архитектура е култът на мюсюлманите към водата, тюркските и близкоизточните народи, на който въпрос ще се спрем в следващия параграф.

ОБЩЕСТВЕНИ ЧЕШМИ

Обществените чешми в Османската империя представляват в по-голямата си част самостоятелни архитектурни съоръжения, носещи и декоративна украса. Таченето на водоснабдителните източници и изграждането им като самостоятелни архитектурни и декоративни паметници е преминало у османските турци по традиция от близкоизточните и средноазиатските народи, обитаващи земи, където винаги е имало недостиг на вода. Характерно за градоустройствените схеми още в късноантичния и ранносредновековния период на средноазиатските градове е отделянето на значително място на кладенеца, извора или напоителния канал.[89]

Ислямската религия засилва култа към водата поради религиозните ритуали на мюсюлманите, свързани с миенето преди молитва, така наречения абдест. За мюсюлманите водата е свещена и благословена. На Мохамед се приписва легендата, според, която, когато бил запитан да назове най-голямата благодетел, той отговорил, че това е „да се даде на хората вода“.[90] С въвеждането на ислямската религия сред споменатите народи, чешмите започват да се строят край джамиите — най-нмонументалните сгради в селищата. Във връзка с композицията и мащабите в градостроителните решения се утвърждава и типът на

водоизточника като самостоятелно архитектурно съоръжение. Мрежата от улици в тези решения и силуетът им е постигнат от равните редове на къщи и дюкяни. Едрите обеми на джамиите и дворците са акценти в площадните възли. За чешмите или водоизточниците изобщо остава малкият обем. Но за да бъде подчертана тяхната функционална и символична значимост идва архитектурата им и декоративната обработка. Като типове съоръжения османските чешми може да се разглеждат:

А. Павилионни чешми:

1. Павилион-беседка, а вътре в него чешма, кладенец, извор.

2. Плътно застроено съоръжение — малка сграда с външни чучури.

Б. Еднофасадни чешми. Стени с чучури и корито отпред.

От тези типове най-ранни чешми в империята са запазени в Цариград чешмата на Дауд паша (1485 г.) себилът[91] на Ефдалудин бей (1495), себилът на Емин ага, себилът на Мимар Синан и себилът на Кълъч Али паша (1580).

Чешмата на Дауд паша се счита за една от най-старите чешми в Цариград. Представлява вертикална стена с вдълбана островърха ниша, а пред нишата долепено корито. Резервоарът ѝ е зад фасадната стена.

Себилът на Ефдалудин в Зинджирликйор е ъглово съоръжение с две фасади, украсени с плитки, плоскодънни островърхи ниши.

От типа павилионни съоръжения са шадраванът на джамията Насруллах, себилът на Мимар Синан и себилът на Кълъч Али. Първият от себилите представлява осмоъгълна призматична сграда, завършваща във височина с широк четирискатен покрив с кубе на върха. Себилът на Кълъч Али е също павилион с решетъчни прозорци и покрив, завършващ във височина с купол.

Трябва да се отбележи, че захранването на голяма част от обществените чешми по това време (XV-XVI в.), подобно на домашните, е ставало с изливане на вода в резервоарите им с мехове. Водоснабдяването на Цариград се променило, след като Синан разработил и реализирал план за централно непрекъснато водоснабдяване на столицата на империята. За девет години „до всеки кът на Цариград достигнала вода“.[92] Това улеснение се превърнало в стимул за масово строителство на чешми. Започнало съперничество между отделни лица от по-заможните градски слоеве да издигат чешми, да вграждат в тях дарствени надписи. Това довело до създаване на такива съоръжения, в които все повече се обръщало внимание на представителния вид и декоративната украса. От това време е чешмата на Кара Мустафа Мерзифонлу — 1667 г. Тя е четиристенна сграда, издигната от едри дялани камъни. Върху лицевата ѝ фасада е вдълбана плоскодънна островърха

ниша. В тази ниша са поставени коритото и чучур. Надписът е изсечен върху едър мраморен къс от византийско време. Подобна е и чешмата пред външната врата на кулата на Баязид в Одрин, построена от Синан ага. Тя представлява четиристенна призма, покрита с четирискатен покрив.[93]

От хронологията на запазените паметници би могло да се заключи, че по времето на Синан не само се увеличава строителството на чешми, но и окончателно се утвърждават техните архитектурни типове.[94] Тези от павилионния тип имат силуета и обема на малка сграда.

Силует на сграда имат и еднофасадните чешми. Тяхното лице наподобява лицевата фасада на сграда. Независимо, че нямат странични фасади, те почти винаги имат навес или козирка, която напомня надвесената над плоскостта на стената стряха на покрива. Също така независимо дали чучурът е един върху такава стена-чешма или има чучури върху всяка от стените на чешмата павилион, мястото им е винаги определено с вдлъбната плоскодънна островърха ниша. Това в някаква степен свързва култа към водата и мястото на изливането ѝ с точно определеното място на олтарната ниша (михраба) в култовите сгради. Това се отнася и за домашните чешми, дори когато те са част от интериора. Колкото и стените да са били обшити с дърво, измазани и тонирани или пък облицовани с керамика — гърбът на чешмите, макар и малък (често неукрасен), имал очертанието на островърха арка. Затова тези чешми са известни под името „михраб-чешме".

Пиететът към водата бил подчертаван и от дарствените надписи, които се поставят над чучурите. Те представлявали стихове с хронограми, съдържащи възхвала към благодетеля, създал паметника. В текста той бивал наричан обикновено „притежател на множество добродетели", а за водата се изнамирали най-хвалебствени епитети. Образци на епиграфско изкуство, изпълнени в плитък релеф, оградени с профилирани рамки, те се превърнали в един от първите украсени елементи на чешмите.

Класическият период в архитектурата на османските чешми, както в останалата османска архитектура, продължава до началото на XVIII век, т.е. до началото на европеизацията и възникването на стила „Ляле". Тогава се разширява и благоустройството в големите средища на Османската империя. То засяга строителството и ремонта на водоснабдителни съоръжения в Цариград и провинциите. За разгърнатото строителство на водоснабдителни източници от това време свидетелствува един регистър от първата половина на XVIII век.[95] През това време били построени 13 чешми в Юскюдар, ремонтирани чешмата на Дефтердар Ибрахим паша в Ортакьой, Цариград, водопроводът и

шадраванът в градината на двореца Бейлер бей, построени стени на басейна близо до сарачницата в Цариград, построена чешма със средствата на майката на великия везир Али паша на пристанището Бешик таш и др. Освен това, интересни са данните за чешмите на Ахмед III в Юскюдар, при „Ая София", в Азепкапусу, Берекетзаде и Топхане. За последната чешма в Топхане била докарана вода от квартала Бахчекьой, отдалечен на 4 часа разстояние.[96]

Определено може да се каже, че това което характеризира облика на столицата на империята по време на стила „Ляле", това, което до голяма степен създава спецификата ѝ тогава, и остава да бъде като един от най-запомнящите се архитектурно-декоративни елементи, са множеството пищно украсени площадни чешми от павилионен тип в различните квартали на града. Тяхното строителство навлиза в нова фаза. Новото е изразено по-скоро в украсата, отколкото в архитектурата им. Типовете чешми се запазват, но ако има промени във вида им на архитектурни съоръжения, то се дължи естествено на декоративното начало в композирането им и оттам — изменението на пропорциите на отделните им части: основно, покрив, стреха.

Най-характерни от този тип паметници са чешмата на Ахмед III до джамията „Ая София" (1728 г.); чешмата в Берекетзаде в Галата (1732 г.); чешмата при Азепкапасъ (1735 г.) и др.

Въпреки че силуетът на тези чешми е свързан със силуета на паметниците от класическия период (тук трябва да се има предвид, че това са чешми от павилионен тип), новият момент се усеща в уедряването на покрива, прекомерното изтегляне напред на стрехите, прибавянето на куполи с многоъгълни барабани. Но стилът „Ляле" се проявява най-много в съчетанието на различни декоративни похвати и техники, с чиито произведения са претоварени стените и стрехите на чешмите. При това декоративните мотиви от каменната пластика, резбата, металопластиката, керамиката, особено що се отнася до чешмата на Ахмед III, не са свързани в стилно единство. Металическите решетки не са издържани в геометричната мрежа — грифит[97], а в растителна плетеница, на която е запазен характерът на равномерна решетка, детайлът е разработен по европейски образци. Облицовъчната керамика има традиционен характер, но върху отделни фризове и корнизи срещаме растителни редове, които носят стилизации, близки до Ренесанса, барока и рококото. Характерна за стила „Ляле" е украсата на чешмата Берекетзаде, състояща се от епиграфски текстове и релефи. Преобладават високи вази и цветни стръкове в тях; разлати съдове пълни с плодове; многолистни едри цветове, стилизирани като розети;

ветрилообразно разтворени листа, островърхи кипариси. Между цветята, използувани при украсата, най-често срещани са лалето и розата.

От архитектурна и декоративна гледна точка подобна е характеристиката и на чешмата в Юскюдар, в Топхане, чешмата на Ибрахим паша в Невшехир и др.

Основното за паметниците от първата половина на XVIII в., е, че те загубват своя конструктивизъм, своята цялост на архитектурни организми, независимо от ефекта, който създават при първия досег с тях. Декорацията е изобилна, разностилна и подчинена на свои собствени закони. Този художествен еклектизъм, въпреки че е ново естетическо явление за османските паметници, съвсем не създава тяхната естетичност. Както отбелязахме, в претрупаността от мотиви, изпълнени във фактура, цвят, различни материали, намират място и много европейски мотиви, често недобре разбрани или приложени извън функционалното им предназначение, каквото се наблюдава и в някои други паметници на обществената архитектура, например в култовата. Така че независимо от високохудожествената обработка на отделни детайли, от голямата стойност на отделни фрагменти, общото впечатление от тези паметници е гротескно.

До края на XVIII век в османска Турция и предимно отново в Цариград се появяват чешми в стил барок, ампир и т.н., някои повтарят частично декоративната украса на стила „Ляле".[98]

От периода XV-XVIII век на Балканите са запазени множество османски чешми, както строителни надписи от чешми, които свидетелствуват за тяхното разпространение.[99] Тук е невъзможно да се спрем дори на най-представителните, но ще спомена някои, които в общи линии характеризират типа архитектура на тези съоръжения, общ в голяма степен за балканските османски чешми. Фактически, те запазват типа павилионни и еднофасадни чешми, присъщи за столицата на империята, но се отличават в определени периоди от време от тях, като не следват еднакво развитието им.

Според Е. Челеби по балканските земи били издигнати много чешми в Солун, Струмица, Щип и др. Една от най-старите в българските земи, запазена до днес, е чешмата в Самоков. За нея същият автор пише, че по време на посещението си през 1661 г. тя била „още нова четириъгълна постройка".[100] Чешмата е от павилионен тип, с каменно тяло, покрито с четирискатен покрив, с широки стрехи. Върху четирите ѝ стени има чучури, поставени в плитки ниши с пестелива украса: розети, стръкове, лалета и кипариси с повити върхове. Подобни на нея са и чешмите в Шумен, и арбанашките чешми. Чешмата при часовниковата кула в Шумен е строена през 1741 г. от Мехмед Дудуджоглу, а

Куршумчешме в същия град — през 1774 г. — по времето на султан Абдул Хамид I. Първата е вградена в стената на кулата, втората е свободно стоящ павилион с четирискатен покрив. По-богата е украсата на часовниковата чешма. Издигната веднага след „Ляле деври", тя е с украса в духа на този декоративен стил. Върху каменната ѝ стена са изрязани две вписани контурни арки, всяка с различно очертание — външната — полукръгла, вътрешната — островърха. Полетата в тях са изпълнени с високи вази с букети от лалета и рози, разлати съдове пълни с нарове, смокини и круши. Всеки от тези мотиви е обиколен с фестонирани рамки, лъкатушни листни гирлянди. Композицията е симетрична с вертикална ос в средата. Декоративните петна в двете ѝ половини са еднакви по големина и контур, но елементите, от които са съставени, са различни.

По-раздвижена е архитектурната композиция на третата шуменска чешма — *Коджачешме*. Тя е павилионна чешма, завършваща във височина с купол. Към основния ѝ обем са прибавени дълги стени с водопойни корита. Украсата ѝ е пестелива. Състои се от кипариси и многолъчни розети.

Близки до това решение са арбанашките чешми. *Кокоиската чешма* е издигната през 1786 г. от Мехмед Сеид ага. Тя е с каменно корито, покрито с четирискатен покрив с широки стрехи. От двете ѝ страни са прибавени по-ниски каменни стени. Съвсем близо до това решение е това на *Пазарската чешма*. Но при чешмата по пътя за Горна Оряховица тези стени са значително по-дълги и имат водопойни корита.

В общи линии това са видовете турски чешми, разпространени и в Югославия, Албания и други места на Балканите от периода XV-XVIII в. и по-късно. От чешмите в Югославия следва да спомена множеството такива водоизточници в Скопие — *Куручешме, Аладжа чешма, Калан чешма, Хаджи ине бег чешма* и др., за които няма точни данни кога са построени, но се предполага, че са от XVI-XVII век[101], *Соколичевечевата чешма* на Кале мегдан в Белград (1576) и др.[102]

По-различен е бил видът на някои чешми с мослук или резервоар, каквато например е била чешмата на Осман Пазвантоглу във Видин, от която са запазени част от стените на резервоара, който е бил пълнен с донасяна от Дунава вода.[103] Също така, рядко срещаща се по вид, е чешмата в Клис, Далмация. Тя е от малкото османски паметници на архитектурата, запазени на далматинска територия. чешмата е от периода 1537-1648 г., като не се знае точната дата на строежа ѝ; но това е времето , когато османските турци са владели Клис.[104] Оттогава са останали два османски архитектурни паметника — джамия и чешма, която местното население нарича „Три краля". Тя е градена от камъни

във вид на цистерна. Входът към чешмата представлява засводен тунел, чийто „портал“ е във форма на островърха арка, градена също от камъни. В дъното на тунела има три плитки вдълбани ниши, всяка с по един чучур. Над тези три ниши има каменна арка във формата на малките ниши, които също са островърхи. Всъщност, ако не съществуваше „тунелът“, самата чешма е от типа чешма-стена от класическия период на османската архитектура или „михраб-чешме“.

Характерно е, че по балканските земи чешмите от стила „Ляле“ не се популяризират твърде много и причина за това е установеният местен вкус към формите на малката архитектура. Това се дължи от своя страна на изключително устойчивите традиции на създадените национални строителни школи. Като основен белег в строителството на почти всички сгради заляга здравото конструктивно начало, което се отнася и за чешмите. Майсторите-строители предпочитат ясното членене на паметниците от класическия период на османското изкуство и продължават да ги прилагат почти по всички балкански земи и след XVIII — преди всички в България, Македония, Сърбия, Албания. Те държат на четливостта на архитектурната форма и затова чешмите имат пестелива украса. И ако съществува влияние от стила „Ляле“ или някакво друго европейско стилово влияние, то е именно в мотивите на тази украса, а не се разпространява върху архитектурното решение. Пренесен е преди всичко флоралният и растителен регистър, вкусът към кръглите розети, комбинацията от букет и съдове и т.н. Наблюдава се, че в селищата, където преобладава турският народностен елемент, какъвто е случаят с Шумен, украсата на чешмите е по-богата и с повече мотиви и схеми от стила „Ляле“.

Също така, през втората половина на XVIII век и дори през XIX век в такива селища и средища, свързани със столицата на империята, украсата на чешмите придобива барокови форми. По-късно декорацията се влияе от стила Ампир, което се отразява най-много върху стенните чешми. Чуждите стилове се налагат вече и върху архитектурата на тези сгради, а в селища, където е преобладавало мюсюлманското население или където изобщо не имало турци, чешмите придобиват напълно свой облик. Особено това се отнася за българските възрожденски чешми в градове като Жеравна, Копривщица, Габрово и др., а и в редица манастирски чешми от края на XVIII и началото на XIX век.[105]

ДВОРЦОВА И ЖИЛИЩНА АРХИТЕКТУРА

Едни от първите дворци, издигнати от османските турци през XV век е след завладяването на Цариград. Това е дворецът на Мехмед II, построен през 1454 г. на мястото на бившия византийски сенат, понастоящем там се намира Истанбулският университет. този дворец изгорял по времето на Сюлейман Великолепни, се наричал *Ески сарай* (Старият дворец). През 1478 г. започнало строителството на Новия дворец, който впоследствие бива наречен *Топ Капъ сарай*. Първата постройка, свързана със строителството на новия дворец е павилионът *Чинли кьошк*, с изглед към Златния рог, издигнат през 1472 г. от архитекта Кемаледдин. Планът на този павилион напомня „Т"-образния план на Зелената джамия в Бурса и на други паметници от брусенския период.

Комплексът *Топ капъ сарай* започва да се застроява от Мехмед II Завоевателя в периода 1475-1479 г. Този комплекс представлява не само резиденция на султаните, но в него били съсредоточени голяма част от държавно-управленческите институции, административни служби, образованието на елитната османска върхушка и др. Той се състои от следните сгради, издигнати в различни периоди от време: Кьошкът на султан Баязид, кьошкът Исхакие и Балъкхане, Меджидие кьошк, Севкие кьошкю, Кара Мустафа кьошкю, Ялъкьошкю, Мемер кьошк, Махбубие кьошкю, Сюнет кьошкю, Хекимбаши кьошкю, Багдад кьошкю, Реван кьошкю и др. Освен това се изграждат бани, училища, зала за аудиенция (арзодасъ), помещения за евнусите, дивана, харема, библиотеки и др.[106]

Голяма част от тези сгради били строени изключително с дървен материал. Това е причината след големия пожар в Цариград през 1660 г. да останат само онези сгради, които били строени с камък и тухли. Между тях са Багдадският и Ереванският кьошкове. Ереванският кьошк бил издигнат през 1635 г. в чест на завладяването на Ереван. Той е неголямо монументално здание, издържано в традициите на класическата османска архитектура от времето на Синан. След четири години, когато султанската армия завладяла Багдад, израснал и Багдадският кьошк. Той представлява изящна по своите пропорции постройка с осмоъгълен план, обиколена с мраморна колонада. Покривът се издига пред сградата с широки стрехи и завършва във височина с полусферичен купол. Сградата е изключително богато украсена. Ниската част на стените е облицована с мраморен цокъл, а над този пояс облицовката е от рисувана керамика.

През XVII в. освен Ереванския и Багдадския кьошк в комплекса Топ капъ били издигнати с каменен градеж няколко представителни сгради — харемът, помещението за евнусите и др. Тези сгради били построени в различни части на голямата площ на комплекса, без да са съобразявани с някакво градоустройствено решение или с някаква системна, последователна планировка. Единственото съображение, което са имали строителите, било да групират няколко от сградите така, че между тях да остава дворно пространство. Този вид строителство отново е издържано в айванната традиция, т. е. групирането на жилищните или стопански помещения около квадратен или правоъгълен двор.

Извън този вид схема на групиране на сгради и схемите на комплексите-имарети, за които става по-горе дума, градовете в Османската империя не познават други градоустройствени планове до началото на XVIII век. Тяхното застрояване било хаотично и диктувано от единствената възможност всички по-важни постройки да бъдат събрани зад чертата на крепостните стени там, където те съществуват, а в помалките неукрепени селища те са били обикновено свързани с градския имарет.

През двадесетте години на XVIII в. европеизацията в дворцовата и гражданска архитектура настъпва най-рано в столицата на империята, откъдето се прехвърля в останалите нейни провинции, в това число на Балканите.

В досегашната изследователска литература обикновено се говори, че през „Ляле деври" започва строителството на дворци и кьошкове, които били издигнати по плановете на френски дворци, като първият от тях — *Саадабад*, бил точно копие на Версай и неговия парк, а всички останали по същото време — управлението на Ахмед III — били точни копия на този дворец.[107] В преобладаващата част от тези съчинения се казва, че всички тези паметници били изгорели по време на въстанието на Патрона Халил (1730 г.) и може да се съди за вида им по стари гравюри, скици и миниатюри. Според тези автори този тип архитектура изчезва след „Ляле деври", слага се край на стила „Ляле" в строителството и той бива заменен от стила барок.

Дали наистина може да се сложат такива категорични граници между строителството през „Ляле деври" и следващия етап, дали тази периодизация отговаря на архитектурата и строителните школи както в Цариград, така и в провинциите?

Ако проследим конкретно историята на всеки един от дворците, за които се твърди, че са построени по плана на Саадабад и респективно Версай, а това са издигнатите по крайбрежието на Мраморно море,

Босфора и Златния рог множество постройки като Шерефабад, Хумаюнабад, Емнабад, Шевкабад, Нешатабад и много други, ще видим, че още при първия следващ султан Махмуд I започва реставрация на част от изгорели през 1730 г. павилиони и дворци. Ще установим също, че не всички са били строени по плана на Версай, но запазват модела или по-скоро типа на това строителство с галерии, портал и пр., какъвто имат множество френски дворци.[108]

При всички тези дворци почти не може да се говори за ново строителство. Новият елемент се състои в това, че с помощта на павилион (вила-алъ или кьошк), или друга неголяма сграда се свързват в един обем съществуващи дотогава помещения. Тези *ялъ*[109] и кьошкове от своя страна са издържани в класически османски стил, а според твърде интересното изследване на Е. Емсин имат много по-отдавнашен произход. Авторката открива прототипа им в Средна Азия и Далечния изток, като смята, че са доразвитие на тюркско-монголската шатра от номадските времена на тези народи — преди „златноординския период" и след него. Тя се базира на куполната или специфично разгъната конструкция на покрива, плана, формата на основното тяло и ред други строителни и декоративни елементи, като използува богат фактически материал и множество съпоставки.[110] Така или иначе, първоначалният вид на павилиона или вилата е запазен — така например вилата на Силяхдаре, влизаща в комплекса Айналъ кавак е в „Т"-образен план.[111] Но новата част винаги се прибавя така, че не само да остане като свързващо звено, но и да съдържа акцента на обединената в обща композиция сграда. Благодарение на нея се осъществява симетрията. Ако страничните помещения са опряни на колони, средната част е плътна; ако те са плътни — средният обем е носен от колони. Симетрията се подчертава още веднъж с разномащабността — съпоставянето между средното помещение и страничните крила: ако те са едноетажни, то е двуетажно и обратно. Именно балансирането и ритмуването на архитектурните обеми е новият момент в гражданското строителство: чрез него се изразява постигнатата връзка между местното османско и проникващо западноевропейско влияние, характерно за целия XVIII и XIX век.

Жилищната архитектура на османските турци много по-рано от дворцовата започва да търси нови форми, планови схеми, което се обуславя от влиянието на местните строителни школи. Средновековието на балканските земи — гръцки, български, сръбски и др. се характеризира с вече установена градска жилищна архитектура. Така че когато османците започват да създават свои жилища върху завоюваните земи, те били принудени да заимствуват строителни типове и

да ги трансформират дотолкова, доколкото това било свързано с техния бит и нрави.[112] Най-важният момент в това преустройство е усвояването на повече от едно жилищно помещение, (от което се е състояло дотогавашното им жилище от типа кьошк и ялъ) и диференцирането в интериора на харемлък и селямлък. Във връзка с усвоеното местно строително наследство турските жилищни строителни типове получават своята характеристика според теренните особености, наличието на специфични местни строителни материали, вследствие на което настъпва уеднаквяване по външни признаци между тази нова турска жилищна архитектура и съществуващото местно немюсюлманско строителство.

В периода XV-XVIII в. на Балканите съществуват къщи от следния вид : **къщи-кули** от каменна зидария (Враца — XVII в.) такъв тип има и от XIX век в Саранбей (днешна гара Септември), с. Леденика — Великотърновски окръг (XVII в.) Търново; в Албания и др..; **къщи-конаци**, при които жилищното помещение и стопанските сгради са свързани в общ ансамбъл с дворната масивна сграда (Агушевите конаци в Родопите, конакът в Скопие и др.); старопланинският тип **измазана паянтова къща** с плочен покрив; **дървените къщи** от първия строителен период в Копривщица (Павликянската, Вакарелската, останали от преди кърджалийските опожарявания), къщите в Южна България, при които долният етаж заместил стопански двор и помещения, а горните са били обитаеми (при това вечер стълбата, по която се стигало до тях, се вдигала); популярният тип на **малка паянтова къща със сламен покрив** или полуземлянки, каквито е имало около Дунава в България и днешна Югославия, както и около София. Тези типове къщи са били разпространени и в много други населени места на Балканите — в Гърция, Албания и пр. В Мала Азия през изследвания период също били разпространени различни типове жилищно строителство: кошаровидни кирпичени къщи, например в Ахлат, запазени има такива и до днес в Караман, в с. Докуз и Гьореме — понастоящем обявени за резерват: каменни къщи с равни покриви-тераси в Антакия, Анталия, Ерзурум, Искендерун: еркерни дървени къщи освен в Цариград има в Бурса, Кютахия, Адана, Токат; от жилищния айванен тип в Анкара има единични запазени къщи и пр.

Промяната която настъпва в архитектурата на Мала Азия и на балканите по отношение на външни белези и планова схема и оттук постигане на повторно уеднаквяване в голяма степен на облика на жилищната архитектура в главните средища на Османската империя, се дължи преди всичко на европеизацията. При това, решаващ момент е симетрията и по-точно използването на главната ос по отношение на

разделянето на вътрешните помещения. Симетрията в архитектурата е била позната в Османската империя и преди XVIII в. но новите елементи дошли от Европа, са без друго свързани с дворцовото строителство, появило се за първи път през XVIII век в столицата на империята. Жилищата запазват спецификата на своите строителни материали, общия си силует, като главната ос отвън вече се изразява и е подчертана със **стълбище, портик или силно изявен еркер**. Тези елементи от своя страна са отражение на европейските следренесансови стилови течения в архитектурата.

Един факт, който безспорно доказва, че ранните образци на балканско жилищно строителство, повлияно в една или друга степен от дворцовата архитектура в Цариград през XVIII в., е проникването на една строителна мода, популярна в България под името „султан япия" или „султан япасъ".[113] Основните й архитектурно-композиционни белези и външно оформление съвпадат с типа архитектура, появил се за първи път на територията на Османската империя през „Ляле деври". С други думи, прототипът на симетричната градска балканска къща ще трябва да търсим в европеизираната представителна и дворцова архитектура на империята.

Строителната мода „султан япасъ" прониква в балканските земи предимно по главните пътища Цариград-Одрин-Пловдив; Цариград-Серес-Солун и др. Независимо, че местните строителни типове, свързани с бита и материалната култура на Балканите продължават да съществуват, се появява и този тип, който е характерен преди всичко за Пловдив като град-възел по българските земи, свързан с Цариград и Одрин. От своя страна селищата, които възприемат този архитектурен тип са също пряко свързани с Пловдив — например Копривщица, Карлово, Стара Загора и пр.

Не е възможно с точност да се определи кога се строят за първи път къщи от този тип на Балканите, но запазените до днес или почти до наши дни архитектурни паметници, наричани „султан япия" са от края на XVIII , началото на XIX век, от епохата на Българското възраждане.[114]

Като имаме предвид казаното дотук, не може да се отрече приемствената връзка между първите дворци „а ла франга"[115] от началото на XVIII в.; симетричните къщи, строени по-късно и в продължение на целия XVIII век в Цариград, Одрин и други селища из империята и възрожденските български къщи, както всички подобни, строени на Балканите през XVIII и XIX век. Тази приемственост далеч не е единственият път и възможност за развитието на балканската архитектура.

Но степента на самостоятелност и свобода в интерпретацията на европеизираните архитектурни модели, оригиналното им съчетание с традиционни форми е станало възможно само благодарение на създадената многогодишна традиция да се строи по симетричната планова схема и силует, чийто първообраз откриваме в началото на XVIII век при първия полъх на европеизацията в империята. Майсторите в империята предават този станал традиционен и обогатяван непрекъснато опит от поколение на поколение, а той бива осъществен тогава, когато има условия за това. Тези условия са в зависимост преди всичко от развитието на балканската буржоазия; при едни народи тя се появява и укрепва по-рано, при други — по-късно, но тя е, която притежава материалните средства и е свързана икономически с големите имперски средища. Освен това, трябва да се отбележи, че до симетричния тип къща се стига далече не само благодарение на подражаването на една определена мода или прякото заимствуване на модели от вътрешността на империята или извън нея. Това е закономерен акт в строителството, който утвърждава по-високата култура на новите времена. Така че гражданската архитектура в продължение на целия XVIII век и XIX век е плод предимно на вътрешното естествено развитие на балканската естетика и изкуство. Тя не е откъсната и от общото развитие на съвременната й европейска архитектура, в която също се наблюдава стилова еклетика и непоследователност, особено към края на XVIII и целия XIX век.

И така, ако трябва да се търсят белезите на новата гражданска архитектура, явила се през XVIII в. в Османската империя, не трябва да се сочат единствено строителни показатели, а по-скоро да се откриват в комплекса пространствени и художествени белези, чрез които се изразява стремежът към по-голямо и по-просторно, по-удобно и комфортно мебелирано жилищно пространство. В този факт се съдържа един от най-съществените моменти на европеизиране и модернизиране на турския и балкански бит.

В заключение следва да отбележим, че не случайно не нарекохме гражданската и по-специално жилищната архитектура в Османската империя „османска“. От казаното дотук е ясно, че такова определение е неподходящо, защото за разлика от обществената културна и светска архитектура жилищната било на турци, било на българи, сърби, албанци и пр., в определено населено място с нищо или твърде малко са се отличавали едно от друго. В такъв случай по-правилно е да говорим за турски, гръцки, балкански, сръбски и др. къщи, имайки

предвид обитателите им, а не типа архитектура. Разлика между тези къщи без друго се появява, и тази разлика е най-очевидна именно през XVIII и XIX век, което е свързано с нарасналата материална култура на балканските немюсюлмански и нетурски народи и с тяхното Възраждане.[116]

БЕЛЕЖКИ

[1] Ю. Миллер. Искусство Турции, М., 1965, с. 3-4; C. ARSEVEN. T M°RK SANATI TARIHI. ISTANBUL, 1950 – L'ART TURC, ISTANBUL, 1939; S. YETKIN. ISLAM – T M°RK SANATI, ISTANBUL, 1950; O. ASLANAPA. T M°RKISH ART AND ARCHITEKTURE, LONDON, 1971; E.DIEZ. O. ASLANAPA. T M°RK SANATI, ISTANBUL, 1955,; B. UNSAL. T M°RKISH ISLAMIC ARCHITECTURE. SELJUK TO OTTOMAN, LONDON, 1973; G. GOODWIN. HISTORY OF OTTOMAN ARCHITECTURE, LONDON, 1971.

[2] E. J. W. GIBB. A HISTORY OF OTTOMAN POETRY. I-IV, LONDON, 1948-1958; A. BOMBACI. LA LITTERATURA TURCA, MILANO, 1956; S. PLASKOWCKA-RIMKLEWICZ, M. LABECKA-KOCHEROVA. HISTORIA LITERATURY TURECKIEY. WROCLAV, WARSZAVA...1971. M. V. KOCATÜRK. TÜRK EDEBIYAT TARIHI, ANKARA, 1964. F. M. KOPRÜLÜ. TÜRK EDEBIYAT TARIHI, ISTANBUL, 1926.

[3] Тук имаме предвид процеси, свързани с османската книжовна традиция, нейното разпространение и натрупване на книжнина в обществени учреждения като библиотеки, джамии, текета и др. в рамките на Османската империя.

[4] Ю. Миллер, цит. съч., с. 61.

[5] D. T. RICE. L'ISLAM, PARIS, 1966, p. 9

[6] Вж. за тях в раздела „Архитектура".

[7] А. Протич. Денационализиране и Възраждане на българското изкуство през турското робство 1393-1878. Сб. България 1000 години – 927-1927, С, 1930, С. 383.

[8] O. L. BARKAN. OSMSNLI IMPARATOTLUGUNDA BIR ISKAN VE KOLONIZASYON METODDU OLARAK VAKIFLAR VE TEMLIKLER. VAKIFLAR DERGISI, II, ANKARA, 1942, p. 279-386.

[9] Всеобщая история искусств, т. II, М., 1961, с. 54-56.

[10] S. K. YETKIN. L'ARCHITEKTURE TURQUE EN TURQUIE, PARIS, 1962, p. 7-44, 70-72.

[11] Op. cit., p. 87, 115, 118-119, G. GOODWIN. Op. cit., p. 37, 45, 78, 98, 117.

[12] И. Татарлъ. Турски културни сгради и надписи в България, ГСУ, факултет по западни филологии, TLX, С. 1966, с. 571 и сл.

[13] M. KIEL. SOME EARLY OTTOMAN MONUMENTS IN BULGARIAN THRACE. STARA ZAGORA, JAMBOL AND NOVA ZAGORA. BELLETEN CILT: XXXVIII, 152, TTK BASIMERI ANKARA, 1974, p. 641

[14] Op. cit., p. 641-642.

[15] M. KIEL. SOME REFLECTIONS OF THE ORIGINS OF PROVINCIAL TENDENCIES IN THE OTTOMAN ARCHITECTURE OF THE BALUANS. ISLAM IN THE BALKANS. PERSIAN ART AND CULTURE OF THE 18 th AND 19 th CENTURIES. EDINBURG, THE ROYAL SCOTISH MUSEUM, p. 22-23, 1979.

[16] S. EYCE. VARNA ILE BALCIK ARASINDA AKYAZYLI SULTAN TEKKESI. BELLETEN TTK, 124, 1967, p. 551-600.

[17] M. KIEL. BULGARISTAN'DA ESKI OSMANLI MIMARISININ BIR YAPTI. KALUGEROVO-NOVA ZAGORA DAKI KIDEMLI BABA SULTAN BEKTASI TEKKESI. TTK, BELLETEN 137, 1971, p. 45-60.

[18] Op. cit., p. 58

[19] S. EYCE. Op. cit., M. KIEL. GÜNEY ROMANYA'DA SARI SALTIK'IN CALIŞMALARI VE DODU BULGARISTAN'DA ERKEN BEKTAŞILIK

MERKEZI ÜZERINE TARIHSEL ÖNEM TAŞIYAN NOTLAR. HACI BEKTAŞ VELI BIDIRILER, DENEMELER,ACIKOTURUM. HACI BEKTAŞ TURIZUM DERNEGI, ANKARA, 1977, p. 20-25. Според М. Кил тюрбето на Демир баба в сегашния си вид е от втората половина на XVIII в., но според нас то е реставрирано във вида, в който е било преди опожаряването и разрушаването му, заедно с текето и други постройки по заповед на Махмуд II, като се има предвид сходството му с текето Осман баба и Ак Язалъ.

[20] За румелийското османско изкуство вж. по-горе и там посочената литература.

[21] M. K I E L. BULGARISTAN'DA....p. 48

[22] Ö. B A R K A N. Op. cit., p. 293; **Е. Челеби.** Пътепис. Превод от османотурски съставител и редактор Стр. Димитров, С., 1972, с. 294.

[23] Например, всички хълмове, заобикалящи гр. Копривщица носят имена на светци. Това селище никога не е било обитавано от турци и местната топонимия е съхранена от началото на заселването му, което по досегашни проучвания съвпада с края на Второто българско царство.

[24] E. C. S E L L. THE RELIGIONS ORDERS OF ISLAM. LONDON, 1908; S. TRIMINGHAM. THE SUFI ORDERS IN ISLAM. LONDON, OXFORD, NEW YORK, 1971-1973; I. SHAH. THE SUFIS. NEW YORK, 1971. Пророците, както и други светии извън мюсюлманските, османците са заели предимно от Стария и Новия завет.

[25] C. A R S E V E N. L'ART TURK...,p. 59

[26] Всеобщая история искусств..., с. 59.

[27] За по-важни паметници от този период вж. **И. Здръвкови*.** Избор гра*е за проучване споменика исламске архитектуре у Југославији. Београд, 1964; За по-важни османски културни паметници от периода X-XIV в. в България е съставен албум, изд. „Български художник", под печат; за Албания и Гърция няма общи трудове, посветени на най-значителните османски архитектурни паметници, а само отделни студии и страници в пътеводители.

[28] Ю. М и л л е р, цит. съч., с. 32

[29] R. M. M E R I C. MIMAR SINAN, HAYATI, ESERI, I. MIMAR SINAN'IN DAIR METINLER, ANKARA, 1965

[30] Р. С а м а р у и *. М е х м е д С о к о л о в и *. Београд, 1975, с. 371-372; Ю. Миллер, цит. съч., с. 29

[31] I. E R E N. MIMAR SINAN'IN SOFYA'DA BILINMYEN ESERI. BELGELERLE TÜRK DERGISI, 8, 1968, p. 66-70.

[32] Р. С а м а р у и *. цит. съч. пос. стр.

[33] Ю. М и л л е р, цит. съч., с. 34.

[34] I. E R E N. Op. cit., p. 69

[35] B. U N S A L. Op. cit., p. 46

[36] Ю. М и л л е р, цит. съч., с. 34.

[37] A. K U R A N. EIGHTEENTH CENTURY OTTOMAN ARCHITECTURE. STUDIES IN EIGHTEENTH CENTURY ISLAMIC HISTORY; ED. BY TH. NAFF R. OWEN. SOUTHERN ILLINOIS UNIVERSITY PRESS, 1977, p. 306-307.

[38] М. С т а й н о в а. Тенденции в културата на Османска Турция през първата половина на XVIII в. — „Ляле деври", дисертация, С., 1975 г.

[39] Тези оценки понякога са полярни. Някои автори наричат паметниците от този период *„грозни и уродливи", други — „пищни и нарушаващи естетическата мяра", трети — „великолепни или чаровни"*, „оригинални" и др. Вж. цит. дисертация, с. 117.

[40] A. K U R A N. Op. cit., p. 305.

[41] Пак там, с. 305.

[42] Пак там, пос. стр.
[43] Ю. М и л л е р, цит. съч., с. 94.
[44] C. A R S E V E N. Op. cit., p. 177-178.
[45] O. K E S K I O G L U. BULGARISTAN DAKI BAZI TÜRK VAKIFLARI VE ABIDELERI. VAKIFLAR DERGISI, 7, 1968, p. 134-137.
[46] За мотивите в стенописта през „Ляле деври" вж. параграфа за „Декоративно-монументални изкуства" в цит. дисертация, с. 159.
[47] G. G O O D W I N. Op. cit., p. 400-402. Мраморът за строежа на Улу джамия е взет от земите на Чапаоглу, където се е намирал древният град Таввиум, т.е. преизползувани са материали от тамошните развалини. За мраморните колони в Томбул джамия също е известно, че е преизползуван мраморен материал от Преслав и по-специално от кръглата църква.
[48] C. K A R A M E T L I. GALATA MEVLEVIHANESI. DIVAN EDEBIYAT MÜZESI. (ISTANBUL), 1977.
[49] B. U N S A L. Op. cit., p. 46
[50] Op. cit., p. 46.
[51] A. Р О Ш К О В С К А. Байракли джамия в Самоков. Национален институт за паметници на културата, Исторически музей — Самоков, 1977, с. 3-4.
[52] Ю. М и л л е р, цит. съч., с. 11
[53] A. G A B R I E L. CHATEAUX TURCA DU BOSPHORE, PARIS, 1943.
[54] Op. cit., p. 69.
[55] За крепостта Рам, вж. Здравкович, цит. съч., с.25; M. KIEL. A NOTE ON THE EXACT DATE OF CONSTRUCTION OF THE WHITE TOWER OF THESSALONIKI. BALKAN STUDIES, 14, THESSALONIKI, 1973, p. 352-357.
[56] Н. Т о д о р о в. Балканският град XV-XIX в. С., 1972, с.33
[57] В. М у т а ф ч и е в а. Кърджалийско време. С., 1977, с. 348-350
[58] B. U N S A L. Op. cit., p. 47-48 etc.
[59] Op. cit., p. 51-52.
[60] М. М а д ж а р о в. Спомени. С., 1968, с. 125
[61] H. I N A L C I K. THE OTTOMAN EMPIRE. THE CLASSICAL AGE 1300-1600. TRANS BY N. ITZKOWITZ AND C. IMBER. NEW YORK — WASHINGTON, 1973, p. 146.
[62] Е. Ч е л е б и. Пътепис....с. 35.
[63] Пак там, с. 30-74
[64] Пак там, с. 135 и 194
[65] В. К. П е е в. Град Пловдив, Минало и настояще, ч. I, Пловдив, 1941, с. 120.
[66] I. E R E N. Op. cit., p. 67
[67] И. З д р а в к о в и *. цит. съч., с. 82, 116
[68] H. I N A L C I K. op. cit., p. 142.
[69] Вж. за „Градоустройство" в параграфите „Хапища и кервансараи", „Обществени чешми" и „Гражданска архитектура".
[70] S. E Y C E. LES „BEDESTEN'S" DANS L'ARSHITECTURE TURQUE. ACTI DEL SECONDO CONGRESSO INTERNAZIONALE DI ARTE TURCA (VENEZIA 26-29 SETTEMBRE, 1963), NAPOLY, 1965, p. 113-141.
[71] Миграционният процес свързан с икономическия живот в Османската империя и по-точно така нареченото гурбетчийство заслужава да бъде разгледано в отделна студия не само от икономическа гледна точка, но и от социално-психологическа.
[72] B. U N S A L. Op. cit., p. 76-77.
[73] Вж. Немски и австрийски пътеписи за Балканите. Чужди пътеписи за Балканите. Увод, подбор и коментар М. Йонов, С., 1979, с.64

[74] Пак там, пос. стр.

[75] Стр. Димитров, Б. Недков. Надписът при моста над Свиленград. Сп.„Археология“, год V, 1963, кн. 1, с. 46-51 и там пос. л-ра.

[76] И. Балкански. Стари мостове в Кърджалийски окръг, ОИМ — Кърджали, 1978, с. 3-46

[77] И. Здравкови*. цит. съч., с. 129-130.

[78] Op. cit., p. 132; D R. C E L I C. STARI MOST U MOSTARU. NASE STARINE, I, SARAJEVO, 1853, p. 133-140.

[79] Балканите през погледа на две английски пътешественички от XVIII век. Писма на М. Монтегю и Е. Крейвън. Предговор, подбор, превод М. Киселинчева. С.,1979, с. 80-82.

[80] M. K I E L. THE OTTOMAN HAMAM AND THE BALKANS. ART AND ARCHEOLOGY PAPERS, No 9, LONDON, 1976.

[81] Пак там, с. 87.

[82] S. E Y C E. IONIK'DE BÜYÜK HAMAM, OSMANLI DEVRI HANAMLARI HAKKINDA BIR DENEME, TARIH DERGISI, XI, 15, ISTANBUL, 1960, p. 99-120. В цитираната студия за османските бани М. Кил дава като примери няколко характерни схеми на ранни османски бани, които фактически са разновидности на един и същ айванен тип архитектурни решения. Вж. с. 88-89.

[83] E. H. A Y V E R D I. FATIH DEVRI, IV, ISTANBUL, 1974, p. 602-608.

[84] Op. cit., p. 597.

[85] M. K I E L. THE OTTOMAN HAMAM..., p. 88.

[86] Op. cit., p. 91.

[87] Op. cit., p. 93.

[88] B. U N S A L. Op. cit., p. 59,.

[89] А. Рошковска М. Стайнова. Паралел между българските възрожденски чешми и чешмите в Османската империя. Сб. Мироглед, Метод и стил в изкуството. С. 1975, с. 313.

[90] D. S T E W A R T. EARLI ISLAM. GREAT AGES OF MAN. NEADERLLAND, 1968, p. 44-45.

91 Себилът е водоизточник, от който се раздава на ръка вода. Това са малки сгради с решетъчни прозорци, през които се подава вода с тасове. Вж. А. Рошковска, М. Стайнова, пос. съч., с. 316.

[92] C. A R S E V E N. Op. cit., p. 83-87.

[93] O. A S L A N A P A. EDIRNE VE EDIRNE ABIDELERI. ISTANBUL, 1946, p. 142.

[94] Op. cit., p. 143.

[95] Регистърът е за строителство и ремонт на сгради, в това число и водоснабдителни източници в пер. 1704-1740 г. в Цариград, публикуван от М. Ердоган. Вж. цит. статия от А. Рошковска, М. Стайнова, с. 322.

[96] Пак там, с. 12.

[97] Н. Бакланов. Герих. Геометрический орнамент Средней Азии и методы его построения. Сов. Археология, IX, 1947, с. 1101-120.

[98] Дж. Арсевен за барокови и др. чешми, спом. съч., с. 177-178

[99] Така например само в Североизточна България са заназени към стотина надписи от чешми и значителен брой чешми. Тези надписи се съхраняват в музси като ОИМ — Варна, Толбухин Шумен, Разград и др.

[100] Е. Челеби. цит. съч., с. 31.

[101] Л. Богоевич. Последни остатъци от стари јавни чешми во Скопију, Зб. Музеј на град Скопије, 1964, с. 40-43.

102 А. Андрејевич. Удео Мехмед-паша Соколовича у подизању Београда. Зб. Филозофског факултета, кн. XI, 1, Београд, 1970, с. 431-440.

103 И. Любенова. Чешмите в България от Възраждането. С., 1961, с. 142. Вж. за вида на тази чешма пос. стр. и илюстрация.

104 И. Здравкович, спом. съч., с. 136.

105 А. Рошковска М. Стайнова, спом. съч., с. 332-339.

106 Срв. Дж. Арсевен, спом. съч., с. 141-149; С. К. Йеткин, спом. съч., с. 103-116 и др.

107 Срв. посочените съчинения от Миллер, Арсевен, Асланапа и др. По отношение на дворците от „Ляле деври" те са единодушни. Ю. Миллер се опитва да разграничи отделните дворци, строени през този период от Версай и да подчертае, че са подобие на френските изобщо. Подобно становище поддържа Е. Атил в цит. съчинение, с. 354-356, но за жалост и двамата автори са посветили само няколко реда на този въпрос. По-различно е схващането на Е. Емсин за произхода и развитието на кьошковете, вилите, така наречените ялъ и павилионния тип сгради, в това число и дворците от XVIII в., на което ще се спрем по-долу.

108 M. S T A I N O V A. LE COMMENCEMENT DE L'EUROPEANISASION DE L'ARCHITECTURE DE LA TURQUIE OTTOMANE ET CETTAINS ASPECTS DE SON INFLUENCE SUR L'ARCHITECTURE DES BALKANS. RESE, T.XVII, 3, BUCAREST, 1979, p. 587-607.

109 С термина „ялъ" обикновено се наричат крайбрежни вили.

110 E. E M S I N. AN EIGHTEENTH CENTURY „YALI" VIEWED IN THE LINE OF DEVELOPMENT OF RELATED FORMS IN TURKIC ARCHITECTURE. ATTI DEL SECONDO CONGRESSO INTERNAZIONALE DI ARTE TURCA...NAPOLI, 1965, p. 83.

111 E. A T I L. SURNAME-I VEHBI: AN EIGHTEENTH CENTURY OTTOMAN BOOK OF FESTIVALES. AN ARBOR, MICHIGAN, 1969, p. 356.

112 C. A R S E V E N, op. cit., I p. 89, 92-93.

113 „Султан ямасъ" е словосъчетание, означаващо султанска сграда или султански строеж. С него са били наричани къщите в Пловдив със симетрична планова схема, строени през епохата на Възраждането. Срв. Отто и Рудолф-Хилле. Град Пловдив и неговите сгради. ИБАИ, VIII, С., с. 379-425.

114 Срв. М. Стайнова, цит. статия (под № 108), с. 602.

115 Така са били наричани всички европеизирани или внесени от Европа предмети и образци на материалната и духовна култура в Османската империя. Синоним на това понятие е „франг", „ифренг".

116 По подробно по този въпрос вж. М. Стайнова, цит. статия и там пос. л.ра (под № 108), с. 607.

ДЕКОРАТИВНО-МОНУМЕНТАЛНИ, ПРИЛОЖНИ И ИЗЯЩНИ ИЗКУСТВА.

Характерно за декоративно-монументалното, приложно и изобразително изкуство на османските турци е богатството и разнообразието от мотиви и цели композиционни схеми с най-различен произход: в богатството от съчетанията им, причудливи поради смесването на далекоизточни, средноазиатски, малоазийски и античноевропейски декоративно-символни образи и елементи. Същевременно тяхното изкуство е подчинено на един вкус към рационализъм и строгост във формите, който допринася твърде много за специфичния му облик. Плодотворността във фантазията на османските творци, съчетана с това рационално начало се дължи до голяма степен на липсата на абсолютен респект към ислямо-арабския или ислямо-персийския естетически канон: за арабите е присъща тържествената помпозност, хиперболизъм, за персите — приказност, имагинерност, откъсната от действителността изобразителност.

Необходимостта от създаване с бързи темпове на османски паметници на архитектурата в новозавзетите земи принуждава управляващата османска върхушка да привлича за издигането и украсяването на тези сгради майстори с най-разнообразен произход, религия и естетически виждания, което се отразява както върху архитектурната концепция, така и върху декорацията на тези паметници.

Основното изискване в ислямската естетика е да не бъдат изобразявани живи същества и хора.[1] Допустимо е да се рисуват и скулптират само цветя и растителни стилизирани мотиви, геометрични фигури в разнообразни комбинации. Тези комбинации често напомнят на калейдоскопни фигури — ако се вгледаме в различните варианти около един, два или повече централни и второстепенни мотиви. В една керамична облицовъчна мозайка, например, ще забележим, че възможностите за съчетания между тях са извънредно много, но все пак в някакъв очакван изчерпващ се порядък.

Често мотивите в украсата на паметниците на изкуството са със символен произход, но той е отдавна изличен и неясен за османските творци. Първообразите им са животни и птици, различни фантастични същества като змейове, крилати чудовища и т.н., изобразявани обик-

новено в борба — древната представа за противопоставяне на доброто и злото. Така например, при съпоставка отново на едно орнаментално мозаечно пано или дърворезбена украса (по-точно — декорирани с рисувани стилизации дървени лamперии, мебели и пр.) с килими от XIV и XV в., изработени в Османска Турция, ще установим, че в тях са изобразени едни и същи сцени или част от сцени, в които мотивите са със зооморфен и символен произход. Но в керамичната украса и декорациите върху дърво тези изображения са до такава степен стилизирани, че напомнят на сложни растителни плетеници. В текстила в ред случаи същите мотиви са пресъздадени в първичните им изчистени стилизации или са далече по-природонаподобителни. Това до голяма степен е спомогнало на изкуствоведите-ориенталисти да разкриват откъде водят началото си тези стилизации, чиито сложни разработки са наричани в миналото, а и до днес неправилно „арабески". Фактически тези композиции са издържани в така наречения стил *руми*, произходът им не е арабски, а както подсказва името на този стил („руми", т.е. от Рум, Румелия), се е появил на територията на Османската империя, обхващала и европейски земи. Но на този въпрос ще се спра подробно по-долу, когато говоря за стиловите направления. Тук искам само да отбележа, че във връзка със стиловото направление *руми* най-често се поставя въпросът за приноса на османските майстори декоратори, приложници, миниатюристи и др. и разликата им от останалите ислямски творци. Защото това направление се развива изключително сред османските турци, наследили го от селджушките, които от своя страна са го доразвили от свои предшественици.[3] При османските турци това направление е било водещо в продължение на няколко века, независимо, че наред с него са съществували и други — „хатаи" или „чини" и др.[4]

Въпросът за оригиналността на изкуството на османските турци и за общността му с други ислямски се поставя не само във връзка с едно или друго стилово направление, а и — с видовете и жанровете. Така например турският автор Кубан[5] открива голяма прилика в орнаменталната миниатюрна живопис (илюминаторското изкуство), калиграфията, украса на подвързии и др. на араби, перси и турци, докато счита, че османската архитектура, декоративно-монументално изкуство и някои клонове приложно изкуство — металопластика, каменопластика, дървопластика, керамични изделия и др. имат свой напълно самостоятелен облик. Както схващам мисълта на Кубан, това се дължи на спецификата и характера на тези видове и жанрове, които търпят компромиси от гледна точка на ислямската естетика. При тях има възможност за приемственост по териториален, вертикален признак

от историко-хронологическа гледна точка, т.е. приемственост между изкуството и изобщо — цивилизациите, редували се в продължение на хилядолетия върху територията на днешна Турция и Османската империя. С други думи, най-съществено значение за създаване на самостоятелен облик в изкуството на османските турци имат културните пластове, върху които се наслоява като най-горен техният. А калиграфията, илюминаторското, подвързвaческо и друго изкуство следват изключително ислямската арабско-персийска традиция и трудно се поддават на външни немюсюлмански влияния. Следователно, в този случай се отчита „хоризонталният" принцип или обхват на влияние, като критерият е общата естетика в изкуството на близкоизточните и други ислямски народи от една страна и тази на османските турци — от друга. Но този автор смята, че „хоризонталният" принцип е от второстепенно значение, защото именно чрез него се постига сходство в определени клонове, типични за мюсюлманското изкуство изобщо, а не специфичното и оригинално за османските турци.

Тезата на Кубан безспорно заслужава внимание, независимо, че е само загатната в труда му, поради което си позволих да я доизясня, въвеждайки понятията „вертикален" и „хоризонтален" принцип.

Преди да разгледам изкуството на османските турци, бих искала да се спра накратко върху съвременното състояние на изкуствознанието по тази проблематика.

* * *

В страниците посветени на архитектурните паметници през периода XV-XVIII в.[6] отбелязах, че за разлика от по-ранни изследвания в трудовете, посветени на архитектурата в последните 10-20 години се обръща изключително внимание на така наречената провинциална османска архитектура и преди всичко — на създадената в Анадола и Румелия. Това, което е характерно за трудовете, изследващи паметниците на други клонове от османското изкуство е, че голяма част от тях разглеждат не само сбирки или отделни художествени творби, намиращи се в Турция, но и извън пределите на бившата Османска империя. Това са колекции от керамични съдове, метални предмети, редки ръкописи с миниатюри или орнаментална украса и пр., запазени в музеи, архивохранилища, частни колекции в САЩ, Европа и на други места по света. Обогатяването на музеите в Турция и други страни доведе до множество публикации — статии, студии и монографии. Учудващ е растежът на тези трудове във въпросния отрязък от време в сравнение с всичко писано до 60-те години. Прави впечатление, че почти пара-

лелно с всяка нова находка за нея излиза от печат научна информация или проучване, т.е. не се изчаква „набирането“ на по-голям общ типов материал, за да бъде тогава изследван. Това в известна степен създава впечатление за твърде голямо разнообразие в нивото на материалите, поради тяхната нееднаква научна стойност, но причината за такава една практика (особено що се отнася до турски автори), е лесно обяснима. Целта е да се натрупат възможно най-много обнародвания, за да се създаде база за скорошното им обобщаване. А с това от своя страна се цели да се превъзмогне веднъж завинаги разпространяването почти до наши дни на мнение, преди всичко в европейското изтоковедско изкуствознание, за липсата на оригиналност в османското изкуство и дори — за несъществуването му, освен като отделен клон от ислямското изкуство — въпрос, който бегло засегнах в началото на настоящата работа.

Този въпрос се поставя с особена острота на Първия международен конгрес по турско изкуство, състоял се през 1959 г.[7] На същия форум бяха изнесени 63 доклада, между които следва да се отбележи встъпителното слово на тогавашния ректор на Анкарския университет проф. С. К. Йеткин. В него той убедително доказва, че до първите десетилетия на наши век едни от най-известните европейски ориенталисти са оспорвали съществуването на османско и турско изкуство или в най-добрия случай — на правото му да се равнява с изкуството на други народи. Например, френският изкуствовед Жорж Сал изказва следното съждение: „Турците са големи меценати, но не и творци“.[8] Подобно е отношението на Е. Блоше, който в един от трудовете си пише: „Османските турци било в Мала Азия, било в Средиземноморието, никога не са разбирали истинското изкуство: купували са това, което им попадне в ръцете.“ Очевидно, тук вече се поставя под съмнение и вкуса на публиката, което само по себе си говори за липсата на добри творци, които да го култивират. В този дух се отрича приносът на османските турци в архитектурата, пластичните изкуства и т.н., като всеки паметник е бил определян или като ирански, или като селджушки и пр., т.е. принадлежащ към културата на други народи. А когато се е отчитало византийското влияние, то почти задължително се е изтъквало като доминиращо в дадена творба. С една дума, дотогавашните усилия на изкуствоведите са били насочени към разкриване на заемките и подражателството на османците, а не към новото и оригиналното, което те са създали. Призивът на Йеткин е, да се сложи край на тези „заблуди“, както той ги нарича, и да се постави начало на едно обективно османо-турско изкуствознание.[9]

В много голяма част от докладите също се засягаше темата за самобитността на османското изкуство и тя биваше защищавана чрез конкретни примери в сравнителен план.[10] В резултат от работата на конгреса, определено може да се каже, че той дава един начален и перспективен тласък за развитието на османското и турско изкуствознание по пътя на съвременната изследователска наука.

Тук не е възможно да се спра на множеството публикации, появили се напоследък в духа на това основно изискване, но ще се опитам да посоча главните тенденции в османското изкуствознание в изследвания период и някои по-важни трудове.

Преди всичко бих искала да се спра на изданията в Турция, тъй като „скокът" в тази наука„ за който споменахме, бе извършен най-вече там.

Едно от най-авторитетните периодични издания е Годишникът по история на изкуството „SANATIARIHI IELLEGE"[11], в който намират място публикации на изследователи, работещи в и вън от страната. Ако се опитам да групирам тези изследвания, то ще набележа на първо място работи, посветени на новооткрити писмени паметници и паметници на изобразителното изкуство, ръкописи, съдържащи миниатюри или с изящна орнаментална украса, отделни албуми само с миниатюри или така наречени свитъци — рула с различни сюжети, предимно изобразяващи сцени от живата и растителна природа. Най-много такива произведения се намират в музея Топ Капу сарай в Истанбул и са излезли из под четката и перото на майстори от ателиетата към султанския двор. Целта на студиите, занимаващи се с тях, е да се открие техниката и маниера на изобразяване, различните влияния и оригиналността им. Усилията са насочени и към определяне школата и авторството на творбите. Последната задача е ангажирала вниманието на много изследователи, тъй като тя без друго е свързана отново с проблема за границите между самобитност и привнесено.

Друга група публикации е посветена на приложното и декоративно-монументално изкуство. Тук отново се срещаме с новооткрити или неизследвани творби, като и в този случай е даден превес на установяване техниката на изработка, видовете мотиви в декорацията, техният произход — символен, природоподобителен, зооморфен или растителен, геометричен, ортографски и т.н. Много по-малко са трудовете, в които се търси да се установи авторството, като се има предвид спецификата на тези художествени произведения — те са с функционално-пластично и декоративно или само декоративно предназначение, където не само в ислямската и по-конкретно — в османската, но и в европейската художествена практика майсторите рядко

се подписват. Но между изследванията в тази област откриваме единични твърде любопитни материали върху отделни или група изделия, които носят подписа на създателите им. Особено интересни са тези, в които се сочат творци с немюсюлмански произход или новоприели мюсюлманството, което личи от личните им и фамилни имена — Юсуф син на Абдуллах, Давудоглу Ахмед и пр.[12]

В последните 5-6 години бяха открити значителен брой текстилни произведения от XV-XVI в. — килими, тъкани и пр., с които се обогати колекцията в Музея за турско и ислямско изкуство в Истнбул. Непосредствено след включването на тези находки в експозицията на музея в същото периодично издание се обнародваха няколко материала, в които те са оценени и сравнени с подобни експонати, принадлежащи на различни музейни сбирки по света.[13] Ред други статии в Годишника запознават читателите му с различни новонамерени изделия на приложното и декоративно изкуство на османските турци от различни периоди, в които неотменно се търсят белезите на самобитно творчество.

Наред с този Годишник в Турция съществуват немалък брой списания и сборници, с повече или по-малко специализиран характер, в които намират място изкуствоведски статии с подобна проблематика и целенасоченост.[14]

Монографичните трудове по османско изкуство, издадени в Турция в последните години, са с най-разнообразно съдържание и е трудно да се каже коя негова област е най-често застъпвана. Струва ми се,все пак, че преобладаващата част монографии третират въпросите за миниатюрата и орнаменталната живопис, стенопис и по-малко са тези за пластичните изкуства. Прави впечатление, че между тях има публикувани докторски тези[15], че са добре оформени и богато илюстрирани и че много от тях са издания със средствата на турски банки.[16] Последният факт може да се обясни с обстоятелството, че в Турция не съществува научна институция с достатъчно богата материална и финансова база, която да е в състояние да публикува сравнително луксозни монографии и албуми, каквито се изискват при изкуствоведските изследвания.

От тези монографии са любопитни някои с теоретико-естетически характер, в които се търси връзката на османското изкуство с Исляма и ислямската естетика. В тях най-често се застъпва проблемът за липсата на изображения на човешки фигури и живи същества, и обяснението на тази особеност в ислямските изкуства. В книгата „Турски пластични изкуства“ от И. Х. Балтаджиоглу[17], например, тази липса се оправдава, като се посочва, че е резултат от по-висше абстрактно

мислене на творците, до което те са достигнали благодарение на нормите на мюсюлманската философия и респективно естетически канон, т.е. не изпитват необходимост от „натуралистично“ (както често привържениците на тази естетика наричат европейското реалистично изкуство), пресъздаване на заобикалящата ги действителност.

Но повечето автори на подобни трудове се стремят по-обективно (и именно реалистично) да разглеждат причините за това явление. Те изтъкват, че османските творци в редица случаи превъзмогват канона по един или друг начин. В това отношение е твърде показателна книгата на Малик Аксел „Религиозните рисунки в турското изкуство“[18], от която съдим, че освен в миниатюрната живопис, керамиката и някои други изкуства, нарушение на забраната има дори в калиграфията — съществуват така наречените религиозни рисунки, представляващи свещени животни и символни фантастични същества, както и портрети на мюсюлмански свети люде и подобни, изобразявани с букви от арабската азбука. Особено често създатели на подобни рисунки са сектантите-мистици-мевлевити, бекташити и др. Впрочем, една от защитните позиции, ако така можем да ги наречем, на мнозина автори, третиращи проблема за самостоятелното развитие на османското изкуство се основава именно на такива творби, от които личи, че османците не са се съобразявали винаги с мюсюлманската догматика за разлика от други мюсюлмани, преди всичко арабите.

Но на този въпрос ще се върна отново, разглеждайки отделните клонове на османското изкуство. Тук бих искала да отбележа появата само на още една твърде интересна и може би най-добре оформена от полиграфска гледна точка монография — за декоративните мотиви и композиции в изкуството на османските турци.[19] Авторите Акар и Кескинер групират декоративните мотиви според техните особености и произход, спират се върху техниката и стиловите направления, отчитат различните видове влияния върху турското изкуство и периодите, през които то е преминало. Общото впечатление от труда е за една прецизна и на добро научно ниво работа.

Но това, което смущава, е, че независимо от признаването на византийското и античното източно и европейско влияние, посочени в началото на книгата, по-нататък в изложението те се стремят по всякакъв начин да го пренебрегнат, дават превес на тюркските и ислямски средноазиатски, далекоизточни, близкоизточни и т.н. влияния. Така например се сочат като случайни приликите на определен вид декоративни елементи от селджушкото изкуство с египетските или древногръцки палмети, за което са се постарали да дадат подробни, но според мен неубедителни доказателства.[20] Другаде отново се прави опит да

се отрече (или се премълчава) прякото византийско влияние върху декоративната украса на османските турци и т.н. Такава тенденция можем да определим като „наследствена“ в турското изкуствознание. Например, един от основоположниците на съвременната турска изкуствоведческа наука Дж. Арсевен[21] разглежда по подобен начин взаимодействието с чуждите или предшествували османското изкуство декоративни и изобразителни елементи и форми. Следвайки неговите тези турското изкуство се разглежда като единно цяло, като в него се включва съществувалото и преди XIV век творчество на различни тюркски народи, с разликата например че не се споменава, както Арсевен, и прабългарското. Очевидно е, че когато историческата основа се прекъсва, във всяко изкуствоведческо съчинение могат да се правят сравнения, паралели и др. между изкуствата на народите от всички посоки на света да се обединяват по нетипологични признаци. И обратно — да се отричат в името на един или друга кауза очевидни фактори, действували за сформирането на едно самостоятелно изкуство. Това се отнася с особена сила за декоративните изкуства и използуваните в тях мотиви и орнаментални схеми, тъй като множество стилизации, разработвани с една или друга техника, колкото и да са разнообразни, имат пределни възможности — факт, отбелязан по-горе. Като се отчете и „подвижността“ на приложните изкуства, в които най-често участвува декорацията, както и вкусовете на едно средновековно общество, привързано към антични и утвърдени образци (имам предвид османското), ще може да се обясни още по-добре на какво се базират, а и защо са уязвими тези позиции на двете турски изкуствоведки.

При разглеждане предимно характера на трудовете и насоките на османското изкуствознание в Турция, определено може да се каже, че те общо взето съвпадат с тези в Европа и САЩ, посветени на същата проблематика. За отбелязване е, обаче, една тенденция в балканската съвременна изкуствоведческа наука, предимно в Югославия и у нас, също и от 60-те до началото на 80-те години на нашия век, да се говори за ислямско изкуство в периода XV-XVIII век в балканските земи, за влияние на ислямски елементи върху местните изкуства, а не за османски елементи и респективно влияние.[22] Оправдана ли е подобна тенденция или крие в себе си единствено опит да се избегне от родолюбиви и подобни съображения фактът, че с османското владичество на Балканите изкуството на османските турци оказва влияние върху това на заварените поробени народи? Според мен, тя е напълно оправдана, погледната както от историческа, така и от изкуствоведческа гледна точка. Както отбелязах по-рано, османското изкуство се обособява от

останалите ислямски изкуства благодарение на творческия принос на всички негови създатели, които са с различен народностен и религиозен произход. Подчинени в по-голяма или по-малка степен на ислямизацията и респективно на ислямската естетика, творците живели в земите на днешна Югославия или България, фактически участвуват в сформирането на едно ново, самостоятелно ислямско изкуство — османското. Ето защо, считам, че определението „ислямско" е напълно подходящо и нещо повече — всички нови изследвания в тази област (за ислямизацията на балканското изкуство) биха допринесли, за да се разкрие цялостно делът на нетурските народи в развитието и постиженията на османското изкуство и същевременно да се разкрие с какво се е обогатило то и с какво изкуството на самите турци в рамките на един обща империя. И накрая, преди да се занимая с отделните клонове на османското изкуство, нека прибегнем към някои философски категории, за да поясня казаното дотук: Ако понятието „ислямско" се отнася към „османско" (както общо към особено), то изкуството на балканските, нетурски и турски народи в границите на империята се отнася като частно към особено (спрямо османското) и то в периода XV-XVIII век.[23] Това е времето, в което османското изкуство се оформя, изкристализира, стига до своя апогей и упадък. XVIII век е „раздялата" на националните изкуства на балканските нетурски народи с това на османските турци, което започва да се европеизира. Изкуството на подчинените от тях народи тръгва по самостоятелен път, намерило естественото си ново развитие с повторното си приобщаване към европейските и неислямски традиции.

ДЕКОРАТИВНО-МОНУМЕНТАЛНИ ИЗКУСТВА

Те са подчинени на архитектурното и строително изкуство. Съществуват, за да украсят сградата, за да създадат естетическо внушение на конструктивните елементи, да подсилят и допълнят замисъла на строителя. Всеки паметник на архитектурата е резултат от хармоничното единство между строително и декоративно решение. Подчинението обаче на декоративно-монументалните изкуства не е абсолютно — не са редки случаите на „откъсването" им не само като обект на теоретично-изкуствоведско изследване, а и като самостоятелен жанр — например монументално-декоративната живопис, стенописа.[24] Също така те са оказвали влияние в една или друга степен и върху архитектурните концепции. Не са единични случаите, когато декоративното начало е въздействувало върху конструкцията и архитектониката на сградите в положителен или отрицателен смисъл. В първия случай то

е довеждало до олекотяване и оживяване, разчупване на формите в една сравнително студена и строга архитектура, във втория — до нарушаване на пропорции, неясното и аморфност в общия замисъл

Тези две възможности се наблюдават предимно през XVIII век в Османска Турция и преди всичко в периода „Ляле деври". Тогава, с нахлуването на европейското влияние чрез стиловете Барок и Рококо се нарушават класическите форми на османската архитектура и тези направления се възприемат различно според вкуса и усета на творците, но във всички случаи най-силно въздействие оказва декоративната им функция. Прилагани различно и с различна мярка, елементите от декоративните и пластични изкуства, дошли от Европа, са дали своя решаващ отпечатък върху редица османски паметници на архитектурата от това време.

Пластичните елементи са неделими от архитектурата, но тъй като имат и декоративен и символен характер, ще ги разгледам тук.

С натрупване на строителен опит, османските турци определят и своите предпочитания към едни или други пластични елементи. Още с възникването на османското изкуство те започват да използуват различни конструктивно-декоративни форми в гражданската си и култова архитектура. Определено може да се каже, обаче, че тези, които дават характерния облик на едно ново творчество, са пластичните елементи в култовите сгради.

Тези форми и елементи са много разнообразни. Някои автори изброяват 24 вида,[25] но между тях можем да отделим две основни групи — първостепенни и второстепенни по значение. От тях също можем да различим няколко вида, върху които ще спрем нашето внимание.

ПЛАСТИЧНИ ЕЛЕМЕНТИ

Първостепенни пластични елементи

КУПОЛИ. Това са едни от основните пластични елементи в османските култови паметници. Според някои учени произходът на куполите е древноазиатски,[26] откъдето тези форми са преминали в Мала Азия, Древна Гърция и оттам — в Европа. Безспорно османските архитекти възприемат куполните форми чрез посредничеството на Византия, като ги усъвършенствуват и разнообразяват. Същевременно, те заемат островърхите куполи от ирано-селджушката архитектура и фактически това са първите такива конструкции, които те издигат — по техен образец.

В повечето случаи пластичните елементи на даден архитектурен паметник са резултат от общото планово решение на сградата. Тъй като османските турци използуват различни планови схеми, които с течение на времето се изменят, това се отразява и върху куполните конструкции. Най-голямо разнообразие, съответствуващо на отделните планови схеми, откриваме в културата османска архитектура. Първоначално се появява „брусенският тип" джамия,[27] при който куполът е един, покриващ квадратен молитвен салон. Над входа на джамията обикновено има навес, напомнящ на средноазиатските покривни козирки. За този вид паметници са характерни аркадите, като над всяка арка също има по един малък купол.

Пластическите елементи в класическата османска културна архитектура или появилата се след брусенския период от XV век, често представляват малки кубични ъглови кулички на осмостенен барабан, покрит с полусферичен купол. В големите джамии заедно с тази основна форма в зоната над барабана са разположени хармонично и се издигат едни върху други полукуполи, пиластри, малки кубета и кулички. Например джамията Сюлеймание в Истанбул е образец на такъв тип джамия, където се налага както балансът на форми, така и съвършеният им от естетическа гледна точка архитектурен образ. Линиите, образуващи се от стройните минарета , техните островърхи куполи, допълват това внушение за красота и равновесие.

Силуетът на малките джамии се различава от този на големите. Те са строени по образец на гражданската архитектура и затова пластичните им елементи напомнят пластичните форми на жилищните сгради в Османската империя. Покривите им са във формата на пирамида с козирка, които излизат над тялото на сградите. Към сградата обикновено отдясно се намира минарето, което в повечето случаи е невисоко и тромаво.

Това сходство на малките и в повечето случаи провинциални джамии с жилищните сгради в империята ми дава основание да се спра и на:

Пластичните елементи в гражданската архитектура.

Както споменах вече, пластичните елементи, характерни за обществените и жилищните сгради, са съвсем различни от тези в културите. Покривите са ниски покриващи повърхности и образуват четиристенна призма. Поради необходимостта, обаче, от по-голяма жилищна площ, постепенно силуетът на тези сгради се изменя и напомня на обърната пресечена пирамида, тъй като горният етаж обикновено се издава над долния, в резултат на необходимостта от увеличаване на жилищните

помещения. Според Арсевен[28] пластичните форми в тази архитектура не само се различават от тези в мюсюлманската култова, а дори са напълно противоположни и то именно защото джамиите се стесняват във височина. Тази извисяваща се форма има символично значение — издига се молитвено към небето. Функционалното предназначение на жилищното строителство определя и изисква тъкмо обратното — долната част да е по-тясна, еркерите — един или повече — позволяват на етажите да се издават един над друг и да се разширяват. Над покривите, които напомнят на разстлана шатра, се издигат оригинални и отличаващи се един от друг комини. Такива комини се наблюдават и в нашите къщи от времето на Българското възраждане: покрити с керемиди, с отвори за дима — двойки, така наречените близнаци или единични; четиристенни или цилиндрични.

МИНАРЕТА. Тези пластични елементи в османската култова архитектура са също с първостепенно значение и се изменят във времето, съобразно с различните архитектурни школи. Минарето се състои от следните конструктивно-декоративни елементи: *кайде* (основа), *пабуч* (стъпало, подпора), *гьовде* (тяло), *шерефе* (балкон, викало), *кюлях* (шапка, купол), *алем* (металния символен знак на върха — полумесец, стилизирана пика, флорален елемент и т.н.). Преходната стъпаловидна част между тялото на минарето и шерефето е в сталактитна форма,[29] на която ще се спра по-нататък.

По времето на барока, т.е. XVIII век, на мястото на сталактитите се използуват пластични форми, напомнящи украсата на капители в коринтски стил. Самите шерефета са вече декорирани с ажурни релефи и различни скулптурни фигури в бароков стил и рококо. Понякога шерифетата са няколко и се свързват помежду си с вътрешна спираловидна каменна стълба. Обикновено куполът на минарето е дървен и покрит с олово.

Към по-малките и провинциални джамии има изградени от тухли и покрити с мазилка минарета, в които не участвуват всички изброени конструктивни и декоративни елементи. Също така, има и дървени, които напомнят на четиристенни кули с малка наблюдателница на върха, където е викалото на мюезина. Те са с малък покрив, покрит с дъски, обикновено четирискатен. Такива минарета има и у нас, най-често към селски джамии.

Най-високата и сочеща завършека във височина точка на минарето, както споменах, е *алемът*. Вероятно поради символното му значение той е считан за първостепенен пластичен елемент и се разглежда отделно от останалите части на минарето.[30] Действително, следва да се спра малко по-обстойно на него, тъй като често погрешно се смята,

че на върха на всяко минаре стои полумесец. Фактически, алемите са най-различни по форма и вид и произходът на най-разпространения от тях погрешно се свързва с полумесеца — държавния символ на редица мюсюлмански страни.[31] Много често тези знаци са стилизирани върхове на оръжия — пики, копия или флорални композиции, обградени със сърцевидна рамка. Те или символизират османската военна и държавна мощ, или са декоративни варианти върху един древен тюркски мотив — животински рог, какъвто се е поставял на знамената (конските опашки) на тюрките, който от своя страна символизира сила и непобедимост.[32] Поради това този алем е със завити нагоре върхове, почти допиращи се един до друг (особено в по-ранните османски джамии), а не опиращ се на долния си връх като сърп на полумесец. Предназначението на алемите е и да показват посоката към Кабба (Мека) на молещите се мюсюлмани. Двата върха на „рога" са свързани под права линия и са обърнати в тази посока. По същия начин са ориентирани и всички други видове алеми.

Второстепенни пластични елементи

От тези пластични елементи най-важно място заемат *сталактитите*. Това са призматични форми, които служат като преходна стъпаловидна част, за да се свържат две повърхности или строително-декоративни елементи, от които едната е над другата и изпъква над нея.[33] Чрез сталактитите се осъществява и една от най-разпространените декоративни техники в строителното изкуство на османските турци. Названието им, както личи от определението, произхожда от техния релеф, който напомня на сталактитни образувания. Кубан сочи, че първи образци от „сталактити" са открити в Хоросан, използувани при преходи между стени и куполи в михрабни ниши и пр.[34]

Първоначално сталактитната украса при османските турци е твърде строга и семпла, но с течение на времето се усложнява, вмъкват се различни по форма елементи, използува се смесена техника — тухла, камък, мозайка и пр. В някои сгради, например джамии, има сталактити, изработени от дърво. Особено много те се усложняват през XV-XVI век. Независимо от това, поради предпочитанията към пестелива декорация, в класическия период на османското изкуство, често тя се съсредоточава изключително в тези пластично-орнаментални форми. По този начин се усилва и ефектът на украсата, съответствуващ на вкуса на османските творци към рационална естетика.

До XVIII век почти не съществуват османски сгради без сталактитни преходи и сталактитна украса. Тогава те биват заместени с баро-

кови елементи, елементи в стил рококо или с форми в разнообразни европеизирани съчетания.[35]

Други пластични елементи с предназначение да се осъществи преходът от една плоскост към друга, която изпъква над носещата тежестта, са *ъгловите еркери*. Най-често в османското строително изкуство те представляват отново стъпаловидна форма от тухли и камък. Имат древен произход, използуват се още от хетите и от древните тюрки в Средна Азия. В много къщи в Анкара, Кютахия, Бурса и другаде в Мала Азия могат да се видят най-любопитни ъглови еркери, обикновено тухлени.[36] У нас също се срещат в запазени от възрожденската ни епоха паметници. Като пример може да се посочат ъгловите еркери в църквата „Успение Богородично" в Копривщица, строена през 1817 г. Те са тухлени и покрити с мазилка, оцветена в синьо — цвета на мазилката на цялата сграда.

КОНЗОЛИ. Използуваните от османските турци конзоли са предимно дървени, понякога каменни. В този случай те имат и декоративно предназначение, например в чешми, където поддържат навеса на чешмата.[37] Някои конзоли са във формата на сталактити — те са малки и са обикновено върху пиластри, при порти и врати, с функцията да поддържат напречната греда или свода. По всичко личи, че османците са ги заели от селджушкото изкуство.

В нашето строително изкуство, предимно гражданското, се наблюдават образци от извънредно изящно изработени дървени конзоли в дървени сгради от османския период и предимно — от втората половина на XVIII и XIX век. Като се изключи общото им функционално предназначение с тези, употребявани в сградите на османските турци и материалът, от който са направени, определено може да се каже, че в жилищата, обитавани от българи, конзолите имат и чисто естетическо внушение. Нещо, което не е отбелязано от турските изкуствоведи по отношение на конзолите, от който и да е период в малоазийската или друга архитектура на османските турци. Този факт може да се обясни, според мене, с разцвета на дърворезбените школи в България от втората половина на XVIII век до Освобождението.[38]

КАПИТЕЛИ НА КОЛОНИ. Османските турци използуват два основни вида капители — така наречените орнаменти „баклави" или известни в европейската изкуствоведческа наука като „турски триъгълници"[39] и сталактитни. При това, както споменах, говорейки за сталактитите, украсена е само преходната част, докато носещата повърхност представлява плоска четириъгълна (квадратна) плоча. Капителите „на баклави" за първи път се появяват в Бурса и в паметниците от бурсенския период на османското изкуство. По-късно са

използувани от архитекта Кемаледдин през XV век в джамията на Баязид II в Истанбул. Но в преобладаващия вид са сталактитните капители, разпространени както в Анадола, така и в Румелия и други области от империята. „Ренесансовият коринтски стил", както го нарича Арсевен,[40] се появява в капители през XVIII век.

ПИЛАСТРИТЕ И КОЛОНИТЕ на османските архитектурни паметници са гладки и цилиндрични за разлика от профилираните (с канелури) на древните гърци и римляни или пък **спираловидните при селджуките.** За да подчертаят отново рационализма и вкуса към строги и непретрупани с декоративни орнаменти пластични елементи в изкуството през класическия османски период, най-често турските изкуствоведи сочат за образци изработените от камък, мрамор или дърво колони и пиластри. Ако трябва отново да подчертая самобитността на българското строително изкуство през Възраждането, следва да обърнем внимание на разнообразието от дървени колони, подпори и пиластри в преддверията на къщите, църквите и манастирите, подпори на порти и др. Те също се отличават с простота, дори природонаподобителност. Някои от тях напомнят направо изсечени с две разклонения дървета, а други са като гладки тънки стволове, с малка корона от растителни и други стилизирани мотиви,у нямащи нищо общо с коринтските, византийски или ренесансови и постренесансови европейски капители.

АРКИ И СВОДОВЕ. В османската архитектура те са два основни вида — островърхи и плоски. В повечето случаи в един и същи строеж се използуват заедно и двата вида. Големите арки над всички врати и портали са островърхи, но под тях обикновено има плоска или закръглена арка. Арките, предназначени за поддържане на куполи, са островърхи. При прозорците — също. Много михраби имат сталактитна аркадна ниша. **Островърхите арки се появяват след XI век при селджуците,** откъдето преминават в османското строително изкуство, а порано се срещат в Самара, както в унгурските паметници. Според Унсал[41] техният далечен произход е шумерски.

Блоковете, от които са изградени арките, са плоски и гладки, обикновено са неоцветени или в един цвят, а в по-големите и представителни обществени и културни сгради, декорацията им се състои в редуване на черно и бяло или червено и бяло. Понякога украсата им представлява ритмично повтарящи се също двуцветни стилизирани мотиви във формата на листо.

В някои аркади от XV-XVIII век, например в Бурса и Истанбул, отделните звена от тази начупена верига представляват така наречените *кешкемери* или *гайтанлии* арки, т.е. във формата на вити вежди-гай-

тани. Например аркадата на джамията Емир Султан в Бурса, намираща се във вътрешния й двор, в Соколу джамия в Истанбул и други.

У нас подобни аркади са използувани в самоковската *Байракли джамия* и в ред строежи на Кольо Фичето. Но в неговото архитектурно творчество те напомнят повече на кобилица — не са така подчертано заострени в центъра, а по-заоблени, откъдето носят и названието си.

КОРНИЗИ, БОРДЮРИ и ФРИЗОВИ РЕЛЕФНИ БАНДОВЕ. Известно е, че тяхната функция е да обграждат или разграничават декоративни пана и релефи, с които ги отделят от други композиции или части на дадена сграда, като по този начин подчертават самостоятелността им.

В османската архитектура те са използувани твърде често, но едва ли можем да се съгласим с твърдението на Арсевен,[42] че това се дължи на някакво подражание на илюминаторското и миниатюрно изкуство, където всеки текст от ориенталски ръкопис или всяка миниатюра били заграждани с тази цел. Защото, както той сам посочва, техниката на изработката им е също като византийската, а бих добавила, че такива са и мотивите, които ги украсяват през периода XV-XVIII век[43] — твърде много напомнящи византийските.

За да довърша прегледа на пластичните елементи и тяхната декоративно-функционална роля, следва да се спра на **прозорците.** Чрез своето оформление те създават допълнителен ефект от светлосенки, независимо от чисто практическото си предназначение.

Те са с дървени, каменни или гипсови конструкции.[44] Обикновено са с двойни стъкла, като външните са безцветни и в геометрични фигури, образувани от самата форма на стъклото. Използуваните форми на външните прозорци са обикновено кръгли, яйцевидни и продълговати, така наречените *слонско око*. Вътрешните често са с цветни стъкла и декорирани с флорални или ортографски мотиви, съчетани в красиви композиции.

Прозорците в култовите сгради на османските турци обикновено са разположени в два хоризонтални реда един над друг, като долният е с плоски рамки, с бронзова или желязна решетка, докато горният е с арки, а външната решетка е гипсова. Тя е в разнообразни геометрични фигури-ромбове, триъгълници, многоъгълници, които образуват сложна мрежа от комбинации с рози, кръгове и звезди.

В началото на XVIII век се появяват бронзови решетки, подобни на европейските ренесансови и следренесансови и същевременно в някои от тях се наблюдават причудливи флорални, охльообразни и други мотиви, образувани от прегъването и оформянето на метала. Те пред-

ставляват една смесица от най-разнообразни и разностилни съчетания.[45]

ДЕКОРАТИВНИ МОТИВИ И СТИЛОВИ НАПРАВЛЕНИЯ

За да си създадем най-отчетлива представа за украсата, използувана от османските турци, следва да се спра на основните групи декоративни мотиви и стилови направления, съществували през изследвания период.

Според А. Акар и Дж. Кескинер[46] върху турското изкуство е имало четири основни вида влияния.

1. От Централна Азия и Далечния изток — изкуството на уйгурите, хуните и китайското изкуство, което според тях никога не е било прекъсвано, а е било извор на множество мотиви, а в живописното (миниатюрната живопис) най-силно е било влиянието на уйгурите.

2. Близкия изток: персийското и селджушкото, монголското и това на сафавидите.

3. Анадолското и в Среден изток — елинистичното, на хетите, сасанидите и Византия.

4. Местни фактори — стилове и форми в изкуството, свързани с вкусовете на владетели, местни школи в декоративното изкуство с корени в Багдад, Мосул, Тебриз, Диарбекир, Централен Анадол (Коня, Кайсери, Сивас), Истанбул, Бурса и Одрин. В добавка на тези четири вида влияния те посочват фактори, действували в различен период от време и западноевропейското влияние.

Периодите, от своя страна, които те сочат, са пет:

1. Декоративното изкуство преди XIII век.

2. През XIII и XIV век — селджушкия период и на анадолските княжества.

3. Ранен османски период — XV век.

4. XVI и ранния XVII век — най-големият връх в развитието на изкуството във всички негови области, или **класическия период** в турското декоративно изкуство.

5. Турско „Рококо" от XVIII и XIX век.

Като изключим обстоятелството, че авторките говорят за турското изкуство, съществувало като едно единно цяло на територията на днешна Турция и Османската империя още преди XIII век, по принцип може да се съглася както с посоките на влияние, така и с периодите, през които то е преминало.[47] Приемливо е и определението „турско Рококо", що се отнася до декоративното изкуство и времетраенето му до XIX век, включително като най-общо за един стил, при който в

различна степен се наблюдава съотношението между класически форми на османското изкуство и на европейското следренесансово.

Защото, при това съчетание във всички случаи в споменатия отрязък от време, декоративното изкуство на османските турци наподобява повече на стила Рококо с оглед на същностните му белези, отколкото на което и да е било друго европейско стилово направление, дошло след него — било барок, ампир, бидермайер и т.н.

Декоративните мотиви биват рисувани и пластични, изпълнени с най-различна техника и колорит. Можем да ги разделим в няколко основни вида и групи според разпространението и произхода им, а така също — в подгрупи според специфични техни белези. Едни от най-разпространените са:

I. РАСТИТЕЛНИТЕ. Между тях могат да се посочат няколко подгрупи:

Флорални. Те от своя страна са изобразявани по различен начин и маниер.

1. В стила „хатаи". Този тип е в основата на флоралните мотиви в декоративното изкуство на османските турци, те са извънредно стилизирани до степен да не може да се открие какви цветя са изобразени, т.е. какъв е произходът на мотивите.

2. Полустилизирани флорални мотиви, т.е. произходът им може да се открие — това са лалета, рози, карамфили, нарциси и др., изобразявани по различен начин. Например в керамичната украса има 312 вида лалета само в истанбулски архитектурни паметници.[48]

3. Флорални миниатюри.

А. Това са напълно натуралистично изобразени цветя — стръкове с цветя или отделни цветчета, във вази и т.н. Този тип е присъщ предимно за XVIII и XIX век, издържани в така наречения жанр шукуфе.[49]

Б. **Листа.** Това са еднолистни, двулистни, три и повечелистни мотиви, изобразени както в геометрични стилизации, така и натуралистично отново през XVIII и XIX век.

В. **Дървета.** Съществуват множество стилизирани и натуралистично изобразени дървета, но най-разпространените са пет вида — кипариси, фурми, плодови и цъфнали дървета и така нареченото *дърво на живота* — символен мотив с митологичен произход.

Г. **Плодове.** Тези мотиви се появяват предимно през XVIII век и представляват гроздове и нарове, често поставени във вази и вазони.[50]

II. **Зооморфни мотиви.** Най-разпространени са в декоративно-монументалните и приложни изкуства през XV и XVI век. Използуват се наред с растителните, но от XVIII век нататък напълно изчезват.Тези мотиви също можем да разделим в няколко подгрупи.

А. Изображения на животни, легендарни и митологични същества, от които най-разпространените са през XV век и имат анадолско-селджушки произход.

1. Представляват дракон, феникс, харпии — получовешки полуживотински фантастични изображения — морски или земни.

2. Стилизирани зооморфни мотиви, птици, риби и други морски животни, коне, лъвове, тигри, елени и пр.

Б. Мотиви в стил „руми". Те се състоят от стилизирани форми на крила, крака, човки и други части от зооморфни форми. Това са едни от най-разпространените мотиви в изкуството на османските турци, които до голяма степен определят неговата отлика от останалите ислямски изкуства. Свързани са с изкуството в Средна Азия, селджушкото, византийското и антично европейско изкуство. Техните комбинации с геометрични орнаменти, както споменах, често се наричат „арабески".

III. **Геометрични и символни мотиви.** Този тип мотиви са в по-голяма или по-малка степен подчинени на ислямската философия и естетически възгледи и са използувани предимно от турци и араби. Могат да бъдат разпределени в:

А. Геометрични мотиви като кръгове, триъгълници, квадрати, звезди, многоъгълници и пр., които съчетани в композиции, символизират безкрайността на Вселената. Обикновено са използувани когато границите на композиционните решения не са точно определени, т.е. не е точно фиксирано началото и краят им в каменопластиката, дърворезбата или металопластиката. Те също така намират място и в украсата на ръкописи, където изпълват обикновено празните полета около текста, заглавните страници и пр.

Б. Символични мотиви, съзнателно или несъзнателно представляващи различни идеи и представи. Произходът им следва да бъде отнесен към много древни цивилизации и респективно примитивни вярвания. Често тези мотиви преминават в геометрични и други фигури. Например мотивът „облаци", чийто произход може да се търси в далекоизточното предислямско изкуство. Фактически, това са два вида мотиви — дракони, напомнящи на облаци, или облаци със светкавица. Те приемат най-различни форми, вълнообразни и зигзагообразни и имат широко приложение при османските турци през XVI и XVII век. Техните стилизации с нищо не напомнят далечното им символично значение на две противопоставящи се сили. Подобен е и мотивът „тайки" с китайски произход, който представлява спираловидни фигури, включени в окръжност, първоначално оцветявани в черно и бяло. Изобразявал е борба между две животни или стилизации на мъжко и

женско същество. Този мотив преминава в тюркското и оттам — в изкуството на османските турци (предимно в килимарството), но вече с друго символно значение, изобразяващо представата за ден и нощ. С течение на времето обаче това символно значение, подобно на много други, се изличава от паметта на османските творци и продължава да съществува единствено като неясен декоративен мотив.[51]

IV.**Ортографски мотиви.** Това е украса, състояща се от букви от арабската азбука в различни шрифтове и е използувана както в архитектурни, така и в паметници на приложното изкуство. Често тези мотиви са така стилизирани, че е трудно да се различат от меандър, свастика и други декоративни елементи, използувани в бордюри, корнизи и фризове.

Извън тези основни декоративни мотиви, мога да набележа още редица второстепенни и преходни до появата на европейските в стил рококо, барок и ампир, а и други европеизирани без определена стилова характеристика. Например съдове като вази, чинии, стъкленици за розова вода, ибрици и други подобни; свещници и кандила; кораби и лодки, оръжия, различни пособия и инструменти — мастилници, калеми, ножици и други, изобразявани най-много върху надгробия и свързани с професията на покойника, в това число — разтворени книги (корани), известяващи грамотността или учеността му; отделно биха могли да се изброят видове чалми и пр., също поставяни на надгробни паметници. Те са свидетелствували за ранга или занятието на представители на военната, административна и учена прослойка в османското общество; архитектурни паметници като джамии, гробници и др., най-често представляващи релефи върху стени и зидове на културни сгради и т.н. Последният вид декоративни мотиви е разпространен преди всичко през XVIII век и започва да се използува оттогава и в илюминаторското изкуство, в тъкани и бродерии. По същото време се появяват скулптирани, везани и рисувани дворци, павилиони, заобиколени с езера, дървета и пр., крепости и цели градове, напомнящи повече европейска, отколкото източна архитектура.

В общи линии това са видовете декоративни мотиви в османското изкуство.

Може би прави впечатление, че на няколко места използувам термина *натуралистично* изобразяване на мотиви, а не реалистично. Причината е, че те представляват пресъздадени в детайли и природонаподобително дървета, цветя и други, но не намирам за подходящо и правилно такъв вид изображения, с функцията на украсителни мотиви, да наричам реалистични. Това не се отнася за живописта, било на източните народи, в това число и на османските турци, било на евро-

пейските, където присъстват подобни изображения. Сюжетната ориенталска миниатюра може да бъде реалистична и абстрактна, така както и картината със сюжет, с претенции за сюжетност или изразяваща някаква социално-психо- логическа представа на всеки европейски художник от всички времена. Като казвам това, имам предвид *целта* на двата вида изкуство — едното — декоративното изкуство — се стреми да украсява чрез форми различни паметници на изкуството, другото — да изобразява в различни форми действителността. Имам предвид и средствата, с което си служат художниците, създадените от тях школи, моди и стилови направления. И тук стигам до въпроса за тези направления в творчеството на османските турци, които ще разгледам в най-общи линии във връзка с декоративно-монументалните изкуства.

Независимо от всичките видове влияния върху османското изкуство, съотношението Европа — Изток съществува още от сформирането му и то се осъществява в разграничаването на двете основни естетически направления „руми" и „чини" (хатаи). Те от своя страна идват от връзката на османското изкуство с традициите на цялото Близко- и Средноизточно изкуство. Като най-обща характеристика за двете направления съществуват определенията, че „чини" е художествен маниер с далекоизточен и средноазиатски произход, а „руми" — с византийско-селджушки.[52] Чрез тях се осъществява първият момент на компромис между две естетически позиции и съчетание на две различни групи художествени форми. До двете направления се е достигнало чрез подбора и дългата художествена практика на майстори с различен народностен състав и религия. Тези две направления се преплитат непрекъснато в продължение на цялото средновековие и въпреки, че много от признаците в тях са изравнени, това, което създава тяхната характеристика на стилови направления е следното: В стиловото направление „руми" преобладават мотиви и композиции със зооморфен, символен и растителен произход, които най-често са свързани със селджушкото наследство, което от своя страна е повлияно от древнотюркското, антично-европейското и византийско изкуство. А характеристиката на „чини" (или хатаи)[53] се заключава в предпочитанието на орнаментално-геометрични схеми или растителни традиции. Вече дадох примери за орнаментални мотиви и тяхното използуване в декоративното изкуство на османските турци, ще приведа други, когато говоря за отделни декоративно-монументални и други паметници. Тук искам да спра вниманието върху някои любопитни подробности — как в далечното минало е било схващано различието между творци, работещи в маниера „руми" и „чини".

За тези две направления най-ранни сведения черпим от поемата на Низами „Скендернаме“, написана в 1200 година. Арнолд дава откъс от нея в английски превод[54], в който се говори за съперничеството между представители на тези две художествени школи. Накратко съдържанието е следното: след един богат пир при китайския император, на който присъствуват множество управници със свои приближени от различни краища на света и на който е поканен Александър Велики, започва спор откъде са най-добрите художници, артисти, музиканти и с какво са прочути. Тогава решават да се направи състезание между един художник, творящ в стила „руми“ и един — в „чини“.[55]

На двамата художници възлагат да украсят един купол, като го разделят със завеса.[56] Всеки трябва да работи, без да вижда половината на съперника си. За учудване на всички, след като махат тази преграда се оказва, че няма никаква разлика между двете половини — сякаш изписани от една и съща ръка. Тогава на един от присъствуващите, грък по народност, му хрумва да сложи отново завесата и за обща почуда, половината на художника от „Рум“ се оказва единствено украсена, докато тази на художника от „Чин“ потъмнява, става като мътно огледало. Какво е ставало? Блестящият майстор на позлатяване, владеещ умението да полира и създава съвършена гладка повърхност е успял чрез нея да отрази композицията на съперника си. „Съдиите“ отсъждат еднаква награда и за двамата — единият владеещ до съвършенство рисуването, а другият — полирането и позлатяването.

Този откъс от поемата без друго малко трудно ще ни убеди в равностойността на двамата творци, колкото и високо да се е оценявала техниката на „огледалното позлатяване“ от позициите на тогавашната ислямска естетика. Но тук очевидно Низами е вложил друг смисъл, присъщ на източната иносказателност — еднаквостта в съвършенството на майсторите от Рум и Чин се крие в разликата между два творчески подхода в изобразителното и декоративно изкуство. За стила „руми“ е характерно умението да се изобразяват и разработват с високо майсторство установени мотиви и композиционни схеми, докато за „чини“ са присъщи фантазията, ловкостта и илюзорността, чрез която се създават художествени произведения.

Безспорно в поемата се засяга и въпросът за реалност и заблуда в изкуството — проблем, третиран често в древността и източното ислямско средновековие.

И така, до XVIII век тези две стилови направления са отговаряли на естетическото виждане и потребности както на творците, така и на консуматорите на изкуството. През XVIII век настъпва ярко изразена необходимост от промяна на нивото на изобразителното изкуство,

която от своя страна е следствие от промените в цивилизацията на Османска Турция. Стилът „Ляле" запазва съотношението Европа — Изток, което съществува в направленията „руми-чини", но този стил изразява новото съотношение между декоративната култура на една много променена и напреднала в това отношение Западна Европа, преминала през Ренесанса, Класицизма, Барок, Рококо и т.н., и един съхранил се до голяма степен традиционно-консервативен Изток.

Новото в декоративно-монументалното изкуство се изразява в поразличната трактовка на познати орнаментални образци, както и във възприемане на нови, което дава отражение върху цялостната архитектоника и композиция на украсата на изделията от този период. За тези промени са действували различни социално-политически и културно-исторически фактори още във втората половина на XVII век. При бащата на управляващия през Ляле деври султан Ахмед III — Мехмед IV Авджин, в Османска Турция вече си пробива път модата на лалето. Тогава се внася всъщност и неговият култивиран вид от Холандия.[56а] Вследствие на това се засилва предпочитанието към декоративното изкуство, в което преобладава растителния и цветен мотив. В Одринския дворец, където султан Мехмед IV прекарал голяма част от управлението си, много майстори са се проявили с изкуството да отглеждат разнообразни видове цветя и лалета, като за целта били засаждани около този дворец. Но едва при управлението на Ахмед III (1803-1830 г.), култът към лалето се пренася в Цариград и приема тези размери, за да даде название на периода и на стила, създаден през него. Тогава благодарение на притока от европейски майстори, в това число и декоратори, и благодарение на контакта и общата работа на чужденци с местни майстори се създава възможност за кратко време да бъдат усвоени новите образци и мотиви, характерни за европейските стилове — преди всичко — барока и рококото.

От друга страна, поради дипломатико-търговски и културни конвенции на османския и персийския двор, в столицата на империята прониква частично влиянието и на персийската художествена култура. Подобно на европейските майстори в Цариград пребивават и персийски строители и декоратори, които носят със себе си разпространените по това време в Персия рисувани и пластични модели. Особено много персийски художествено-декоративни образци от началото на XVIII век в Османска Турция идват чрез ръкописите и официалните документи, разменени между двата двора. Персийските били богато орнаментирани с цветя, покриващи не само маргиналите, но и цели страници. Примери за такива украси има върху ръкописи и документи,

намиращи се в Ориенталския отдел на Народната библиотека „Св. св. Кирил и Методий“ в София.

Под влияние на това изкуство в османската столица се създава жанрът *шукафе* — **флорален жанр.** Той се състои, както личи от самото му название, от мотиви-цветя за украсяването на архитектурни и други паметници. А поради модата на лалето в този момент, същото цвете се превръща в преобладаващ декоративен мотив. То от своя страна приема нови и разнообразни разработки и бива използувано като елемент в нови съчетания. Жанрът „шукуфе“ пронизва приложните жанрове, декоративно-монументалните изкуства и бива силно повлиян от западноевропейските стилове и направления. Традиционните османски мотиви, композиции, традиционните багри и ритмика по този начин отстъпват на персийските и европейските, а в паметниците „Ляле деври“ в резултат на съчетанието източно плюс европейско се появява една стилова еклектика. Тя на места буди недоумение с вида си (както е при чешмите в Цариград от това време), но основните ѝ белези представляват сложно и богато напластяване на декоративни мотиви от различни видове. Фактически, в резултат на тези стилови, а и жанрови преплитания, се явява стилът „Ляле“, на който се подчиняват майсторите от цялата империя в по-голяма или по-малка степен, в един или друг вид декоративно-монументално изкуство. Върху произведенията в стил „Ляле“откриваме познатите геометрични мотиви: дентикули, сталактити, меандри, цял един европеизиран поток от аканти, спираловидни листни извивки и натуралистично разработени растителни мотиви и вмъкнати между тях архитектурни пейзажи. Композициите от растителни мотиви най-бързо се отдалечават от традиционните си трактовки във форма на сложно начупени арки и се свеждат до обикновени пирамидални решения. Мотивите в тях са максимално реалистични и се окичват с допълнителен аксесоар от панделки и драперии. Като любопитен момент се появяват съдовете: вази, вазони, кошници, фруктиери, кани, в които много често художниците поставят стръкове цветя и букети. При това тези съдове почти винаги са център на орнаменталните композиции. Като вид мотив, при това твърде популярен, те са свързани от една страна с Изтока, а от друга, поради неразбирането на формите на типовете съдове и тяхната употреба — с Европа.

Що се отнася до колорита, контрастът и сблъсъкът на разнопосочните влияния е по-очевиден. В него се съдържат символните цветове в източните изкуства — синьо и зелено, използуват се златото и почти всички цветове в тяхната първична яркост, при това понякога в съвсем абсурдни съчетания. Това не е нищо друго, освен следствие от смеше-

нието и недостатъчното разбиране на естетическите концепции на европейските стилове по отношение на специфичния им колорит.

Може да бъдат дадени множество примери за паметници на дърворезбата, каменопластиката, орнаменталната стенопис и други от периода „Ляле деври“, които са резултат от усилията да бъде следван преди всичко примера на Европа в изкуството. Те притежават онези недостатъци, които са присъщи за всички еклектични и компромисни творби, родили се вследствие на незадълбочено осмисляне на идващите отвън идеи и модели; носят белезите на незрялост, подражателност, следват модата и увлечението по нещо различно, непознато и недобре разбрано. Същевременно, през „Ляле деври“ се създават творби и паметници на изкуството, които категорично доказват желанието да се модифицира старото, закостенялото, упадащото, без обаче да се унищожи и изхвърли изцяло традиционната основа в изкуството, без да бъдат те напълно погълнати и заменени под въздействието на европейската култура и цивилизация. В този смисъл „Ляле деври“ е период с прогресивно значение и за османските турци, и за нетурските поданици на султана, именно защото през него не се отричат разрушително местните традиции, а те се съчетават, повече или по-малко сполучливо, с дошлите от Европа идеи и образци, като в резултат се явява нещо трето. То е носител на тенденцията да се подобри и развие, да се преосмисли дошлото отвън, да се намери национална форма за изявата му.

Ето защо, ако трябва да се сравни стилът „Ляле“ с настъпилия след него в османското изкуство така наречен **турски барок**, считам, че „Ляле“ е по-положително и оригинално явление от естетически-идейна гледна точка. Турският барок, а и който и да е следващ стил през XVIII и целия XIX век в османското изкуство са много по-подражателни на европейските стилови течения и моди, и те не са вече онова „трето“, което представлява стилът „Ляле“.

ДЪРВОРЕЗБА

Като първи основен дял от декоративно-монументалното изкуство ще разгледам дърворезбата, тъй като леката обработка на този материал е била причина да бъдат създадени едни от най-ранните паметници на османското изкуство.

Дърворезбата в Османска Турция има дълголетно развитие и е свързана с дървената жилищна архитектура. Известно е, че старите турски къщи са строени от дърво, кирпич и камък, което се обуславя от наличието на тези местни строителни материали, от климатичните условия, както и от продължаване на заварената строителна традиция.

Във вътрешната архитектура дърворезбата заема основно място. Тя изпълва интериора — покрива стени, ракли, ниши, етажерки, а преди всичко — врати, тавани, решетки на чардаци, балюстради.

Дърворезбата заема значително място и в интериора на джамиите. С най-голямо майсторство в тях са изпълнени мимбари, михрабни — олтарни ниши, катедри и тронове. Такива са вратата от джамията на Садреддин Коневи в Коня, XIII век — в музея Чинли Кьошк — ковчежето с гравирано върху капака му име: Улуг бей Кюркан, XV век и др.[57] Като един от значителните запазени образци от XVI век е катедрата от джамията на Сюлейман I в Цариград. Цялата е богато украсена с релефна плетеница, кръгове и розети, а средната ѝ част е ажурна. Често в резбата се вмъкват късове седеф, слонова кост, които оживяват въздействието с нови, вече живописни петна. Любопитно в това отношение са шкафчетата за корани и друга религиозна книжнина, украсата на камини, тронове и други, например огромния трон на Ахмед I в Топ Капу сарай. Твърде оригинален и рядко срещан е начинът, по който били украсявани каици — вид кораби с грациозна и издължена форма. Често пъти те представлявали цели плаващи дворци, колорирани в различни цветове. Особено изящно се изработвали многобройните гребла, които понякога достигали до 30 чифта."[58] Поради своята елегантна форма, каиците са често срещан мотив в калиграфската рисунка, а впоследствие и в пейзажните изображения на османските творци.

Мотивите в османската дърворезба са предимно геометрични. Те са свързани с традицията на гирифта, чиито реализации достигат блестящи решения в декоративното изкуство в Средна Азия и в селджушкото изкуство.[59] Този орнамент се среща върху тавани, врати, мимбари и др. Много често към ефекта на резбата е прибавено и оцветяване. Характерна в това отношение е резбата с тъй нареченото „едирне иши" или „едирне каръ". Така са били наричани произведенията на одринските майстори. Одринската школа съществува от XIV век. Според Пакалън[60] „едирне иши" означава термин, употребяван, за да характеризира изкуството в Одрин да се оцветява дърворезбата, а и дървото въобще. Тези произведения имат ярки устойчиви цветове и изящна изработка. По същия начин освен тавани, долапи, часовници, се украсявали и подвързии на книги. Те се наричали „лаке".[61] Тази школа била не само твърде известна в цялата империя, но далече извън границите ѝ. Изделията, познати под споменатите имена „едирне иши" или „каръ", стават нарицателни термини за декоративния жанр — резба съчетана с оцветяване и позлатяване. Към ефекта на резбата по този начин се прибавя ново въздействие — върху релефа ѝ се наслагват

цветни акценти, често пъти съвсем несъчетани с кулминацията в самата резба. И тази нова цветност в някаква степен обезплътява резбата, потапя я в нова, съвършено различна атмосфера, създадена с изразните възможности на живописното изкуство. По този начин се украсяват тавани, ракли, каруци[62].

Промените, които настъпват с европеизацията в изкуството на Османска Турция през XVIII век не отминават и дърворезбата. Новите реалистични форми на ренесансовото изкуство, пищните мотиви на стиловете барок и рококо, изящните и строги линии на класицизма завладяват въображението на творците в Османска Турция, силно въздействуват на одринските творци. Сложните геометрични орнаментални схеми, присъщи на източната декоративна култура, се опростяват, свеждат се до съчетания от най-прости геометрични форми — квадрати, триъгълници, ромбове (баклави), четириъгълници и техните съчетания. Освен това, геометричната орнаментика никога повече не се използува като единствена възможност за декорация, а винаги е съчетана и с растителни мотиви. Тези растителни мотиви през началото на XVIII век все още са били възприемани примитивно и примитивно възпроизвеждани. В паметниците от този период откриваме натуралистично и буквално копиране на образци; старателно се режат кани и купи, цветя с плосък релеф и се съчетават с геометрични плетеници и т.н.

При оцветяването на резбата, както и при оставалите декоративно-монументални изкуства започват да се използуват почти всички цветове — както символите на Изтока, така и злато, цинобър, умбра и т.н., често в крещящи и почти абсурдни съчетания.

След завоюването на Балканския полуостров от османците и след като бива нарушено развитието на вече установени балкански школи, ателието на Атон остават да съществуват, като бъдат център, в който продължават най-цялостно и последователно тези традиции. Те се съхраняват, а същевременно декоративно-монументалните изкуства и преди всичко резбата се осъвременяват и развиват. Тоест, осъществява се един естествен процес на еволюция в тези изкуства, при което се запазват традиции, но се осъществява и връзка с официалното изкуство на Османската империя. От друга страна, контактът с Европа не е напълно прекъснат. Известно е, че монаси и таксидиоти от Света гора са пътували по европейските земи и са стигали почти до Виена през време на цялото османско владичество, което се е дължало на потвърдените от османските власти привилегии, които монасите и самите манастири са притежавали преди завладяването на Балканите. Това е станало с цената на огромни откупи и извънредни облагания

на манастирите, имотите им и т.н., за което свидетелствуват немалко документи.[63]

Така или иначе, изкуството, създадено на Атонския полуостров запазва своите отделни национални черти, но тук се постигат и основните художествени белези, които стават присъщи за художествената култура във всички балкански земи по време на XVIII-XIX в. Новото в изкуството,дошло с началото на XVIII век в империята, се отразява на произведенията на дървопластиката на светогорските майстори, преди всичко в две насоки:

1. От сюжетиката и мотивите на тази резба изчезва завинаги средновековният плетеничен орнамент.

2. В началото на XVIII в. се легализира възможността за пряко заимствуване на декоративни мотиви от европейските стилове.

Тези два белега на атонската резба чрез възрожденските национални школи стават характерен белег за дърворезбата във всички балкански страни. И ако може да се говори за **дебърска школа, тревненска, самоковска, банска** и др., то разликите между тях се дължат на личния принос и авторски почерк на отделни крупни творчески фигури в тях, като Андон монах и Атанас Теледуро (Самоковска резбарска школа), Петре Гарка, майсторите от родовете Фръчковци и Филиповци (Дебърска резбарска школа) и др.[64]

Колорираната резба, популярна в Османската империя и балканските земи и смесването на пластични с изобразителни въздействия преди всичко на орнамента ни дава основание да заговорим за декоративната стенопис.

ОРНАМЕНТАЛНА СТЕНОПИС

В най-ранните векове на своята културна история османските турци почти не познавали изкуството да се изписват паметници. Първите им представителни светски и култови сгради, свързани със селджушкото и византийско наследство са украсени в повечето случаи с керамична мозайка.[65] Когато завладяват Цариград и превръщат най-големите и представителни църкви в джамии, едно от първите преустройства, които извършват в тях е да замажат всички пана с иконографски изображения. Запазват обаче орнаменталните фризове, разноцветните квадри върху дъгите на арките, пандантивите с растителни мотиви — вази, букети и т.н. Но както се взаимстват моменти от изобразителните традиции на Балканите, така също османците използуват много от богатата растителна тематика, характерна за монументалните изкуства на Изтока. С други думи, изборът на орнаментални мотиви от заварени паметници е първият подбор към декоративните елементи и

техния колорит, който османците извършват и който остава като основа на декоративното стенописно-монументално изкуство до XVIII век. Стенописът в паметниците на гражданската архитектура в Османската империя е свързан също с локалните традиции да се украсява жилището на много от подчинените народи. Според немската учена Катерина Ото-Дорн[66] в украсата на интериора, рисуването върху стените е играело роля както в архитектурата на джамиите,[67] така и в светската архитектура. Докато изкуството в култовите сгради се ограничава с орнаментална декорация, в къщите винаги има украсена представителна стая, в чиято декорация са използвани фигурални мотиви. Изключително богатство на фигурални сцени е запазено в така наречените „Халебски стаи" от началото на XVII век, а се среща и в ислямския отдел на етнографския музей в Берлин, столицата на Германия. Тук може да се види изображение на престол, ловни сцени, пейзажи и най-интересното което е — такива библейски сцени като „Тайната вечеря", „Жертвата Авраамова", „Исус", „Св. Георги, убиващ дракона". Обяснението за тази смесица не само на стилове, но и на ислямска с християнска религиозна тематика дава надписът, който гласи: „Това здание е изписано от Хаджи Исе, син на Будрус (Петър) през м. джемази юл-еввел 1012 (септември-октомври 1603 г.)" Надписът продължава: „Това свято място е обновено от бедния Иса: син на Будрус, търговец, за две години."[68]

Това недвусмислено позоваване на традициите на завладените народи да изписват жилището си, може да бъде подкрепено и от други факти. При разкопките в Червен, Русенски окръг и в гр. Велико Търново от сътрудниците на Института за паметници на културата, София, бяха разкрити останки от светски представителни сгради от късното средновековие XIV-XV век, върху стените на които има следи от декоративна стенопис. Тази стенопис дава основание да се предполага, че стените на тези сгради са били украсени с редове от пана, очертани с контурни ивици, а под тях — цокъл, имитиращ мраморна рустика.[69]

През XVIII век един от начините да се украсяват светски сгради в Османска Турция е именно разделянето на стените на редове от панà или поне — сигниране на мястото, където има украса, чрез богато рамкирано пано. По никакъв начин обаче не бива да се свързват пряко панàта и украсата от това време с изобразителната средновековна традиция на Балканите. Връзката тук е логическо следствие от заимстването на класическите модели, пренесени в Турция чрез гравюри, илюстрации на списания, рисунки, пряко участие на чужди декоратори, изобщо на активната намеса на европейската художествена култура.[70] Впрочем, в случая има налице приемственост на изобразителните

похвати, тъй като между начина на разделяне на стените на панà при френските дворци и представителни сгради, на свой ред може да се търси закономерност в явленията, дошли във връзка с Ренесанса и оттук — връщането към изкуствата на древния Рим, където също е имало подобни рамкирания и разделяне на стените на панà: такова разделяне е имало и в монументалната украса и на Източната Римска империя и т.н.

Примери за такива панà с растителни мотиви и драперии, вази и други присъщи на европеизираната османска стенопис от XVIII век има в изобилие в гражданската и културна архитектура в столицата и провинциите на империята. На нея са посветени не един самостоятелен монографичен или части от монографичен труд, като цитираните вече изследвания на Г. Ренде и Р. Арък.[71] Тук бих искала да се спра на украсата в някои помещения от Топ капу сарай, в обществени столични сгради и др. Например в залата — столова на султан Ахмед III в Топ капу сарай, в библиотеката, построена от същия султан, залата „Кубе Алтъ“ и др., и да сравня някои от тях. Така например декорацията, извършена по едно и също време на стените на трапезарията на Ахмед III и на стените в залата „Кубе Алтъ“, също в Топ Капу сарай, се различава. Първата е много по-близка до едни местни, източни декоративни форми, докато интериорът на залата „Кубе Алтъ“ е оформен по подражание на европейските интериори от времето на класицизма. Тоест, степента на съотношението при съчетание на източното и западноевропейското е различна. Панàта на първата зала са подчинени на формата на традиционната островърха източна арка. Поставените в полето на паното мотиви са букети с цветя, разлати съдове с букети и плодове в тях. Тези мотиви, колкото и да са свързани с естетиката на Изтока, са преосмислени във връзка с новото европеизирано схващане за декорация. моментът на европеизацията се съдържа в природонаподобителната нова стилизация на растителните мотиви, във формите на съдовете, които местните художници не са разбрали, когато са рисували (дори перспективата не им е била ясна), начинът по който са раздиплени завесите, многообразните шнурове, с които са били привързани, ритъмът на гирляндите са силно повлияни от чужди европейски образци и т.н. Независимо от тази очевидна европеизация, майсторите вероятно са имали самочувствието, че възраждат класическото османско изкуство (или дори, че са го обогатили), защото при новите форми и вид предмети, мебели и пр. са поставяли украса от традиционните художествени занаяти на османските турци — интарзия, калиграфско изкуство, гравюра на метал, инкрустация и др.[72] По този начин майсторите следват насоката за търсене на местни средства

за обновяване на османското изкуство, преобладаваща в първите десетилетия на XVIII век — „Ляле деври". За другата тенденция, изразена в пряко копиране и заимствуване на модели от Европа, характерен образец е споменатата зала „Кубе Алтъ", където е заседавал Дивана. Нейните стени имат двуредна украса — цокъл с геометрични мотиви и над него ред от панà които са отделени едно от друго с лепени разделителни колони.[73] Вътрешните полета на панаàта имитират мраморни плоскости. Разделителните колонки са оцветени. Над реда от панà минава профилиран корниз, върху който са опрени ажурни лепени фронтони, по един над всяко панò. Фронтоните имат пирамидални композиции и са съставени от S-образни листни отрязъци, рокаи и др. Върху плафона има също оцветени релефни гирлянди, медальони, обиколени с релефни рамки, в чиито централни полета са изписани тугри на султана. Ако има нещо източно в този претенциозно, по европейски изпълнен интериор, това са диваните и мангала, както и тугрите. Интересно е да сравним този интериор със салона на Хатидже султан от нейния дворец.[74] Ще забележим, че въпреки изграждането на този дворец през втората половина на XVIII век, турските изкуствоведи го отнасят към стила барок[75], а той все още търпи влиянието на стила „Ляле". Впрочем, такова рязко различие между стиловете „Ляле" и турски барок не можем да очакваме. Що се отнася до интериора, имайки предвид, че и двата стила са възникнали на цариградска почва, и то под силното въздействие на френското строително и декоративно изкуство, се очертават чертите и на италíанското ренесансово изкуство дотолкова, доколкото френското изкуство е повлияно от италианския ренесанс.[76]

Украсените само с орнаментална декоративна стенопис архитектурни паметници в османското изкуство са малко и тази украса се разпространява като едва ли не задължителна мода преди всичко през XVIII век. Но и тогава стенописът почти винаги идва да допълни ефекта от дърворезбата или лепената шукува украса. Обаче и в тази си зависимост от други видове изкуства, стенописът носи същите белези на еклектика, каквито има при другите творчески жанрове от този период.

Като самостоятелно явление декоративния стенопис успява да се обособи в балканските земи, където съществуват много стари традиции, за които споменавахме.[77]

Стенописът по тези земи през XVIII в. приема всички мотиви — източни, европеизирани и чисто европейски заемки. Но подборът, съчетанията и осмислянето на тези мотиви се извършва с много голям усет към естетиката на Западна Европа, към функционалното им из-

ползуване и оттам ефектът е много по-различен.[78] Местните вкусове дават до голяма степен националното звучене на декоративния стенопис, превръщат го от един художествен жанр в голямо, значимо художествено светско явление, което е един от характерните белези на изкуството на Българското възраждане.[79]

ПРИЛОЖНИ И ИЗОБРАЗИТЕЛНИ ИЗКУСТВА

КЕРАМИЧНО ИЗКУСТВО

От края на XIV век до втората половина на XV век сред художествените занаяти на османските турци извънредно важно място заема керамиката. От този ранен период за нея може да се съди по облицовката, която и днес краси Зелената джамия в Бурса, Зеления мавзолей, джамията на Мурад II в Одрин, Чинли кьошк в Цариград и други повече или па-малко известни паметници от това време.[80]

Техниката на декорацията на фаянсовата облицовка е различна: поставяне на проста мозайка от малки плочки, покрити с глазура, обикновено в един цвят; по-сложната техника се състои в съставяне на мозайка по предварително изготвен модел от различни по големина и форма парчета: поставяне на плочи в сталактитни ниши и т.н.81

Регистърът от мотиви, употребяван в керамичната облицовка е разнообразен, съставен преди всичко от растителни елементи и следните съчетания: клонки и листа от един растителен вид, излизащи симетрично от двете страни на едно и също стебло, плетенично съчетание на разнообразни растителни стръкове и пр. Освен тези форми съществуват още два растителни мотива: стръкове и цветя, свързани в букет или във ваза, плодове в разлат съд и др. Цветята са обикновено стилизирани карамфили, зюмбюли, рози, цветовете на нара, крушата, ябълката, черешата; мак, божури и др. Твърде често тази декорация се съчетава с арабски надписи, преди всичко изпълнени с бели линии и заедно съставящи обща композиция — растително ортографска.

Както при другите изкуства и керамичното декоративно изкуство на османските турци до втората половина на XV век търпи силно селджушко, близкоизточно и средноазиатско влияние, докато получи оригинален облик, който да го отличава от тях.

От края на XV до началото на XVII век османците създават великолепни образци на керамичното изкуство. То се развива и процъфтява предимно в Изник, където се съсредоточава основното му производство. За това спомагало разположението на града — наоколо имало залежи от светла глина, от която се изготвяли висококачествени изде-

лия. Тук били свикани опитни майстори от всички краища на империята, а по времето на Селим I след похода му в Персия, в Изник били доведени майстори и оттам.[82] Турският изкуствовед Х. Тамер основавайки се на архивни документи, открити в музея Топ капу сарай — един списък на доведени от Тебриз майстори, открива сред тях само двама, занимаващи се с керамично изкуство, и то декоратори, които работели с готови образци — приготвяли мозайката по модели, които им били давани. По такъв начин този автор отрича разпространеното и наложило се схващане, че в керамичното изкуство на османците от началото на XVI век има персийско влияние, благодарение на някакъв приток на майстори от Иран.[83]

Изнишкият порцелан се отличава с изключителните си качества — прозрачност, здравина, великолепно съчетание на тонове — кобалтовосиньо, виолетово, маслиненосиньо, по-късно се появява яркозелено и така нареченото арменско червено. Поради чистотата на тоновете не се добива впечатление за излишна пъстрота, напротив, цялата тази гама се прелива в съвършена хармония. Умението на майсторите-керамици се изразява в това, че успокояват цялата тази пъстра палитра със снежнобели надписи на арабица, монограми в светли тонове или тънки тъмни бордюри. Тематиката на украсата продължава да бъде флорална или ортографска, било върху облицовъчна мозайка или върху съдове. Освен този декоративен регистър, в керамичните изделия на Изник се появяват иконографски мотиви — в група фаянсови плочи са изобразени светите места Мека и Медина[84].

От същия период особено внимание заслужава изобразяването на животни и хора върху керамични изделия — двойки птици, соколи, патици, зайци, антилопи. Въпреки забраната да се изобразяват хора и животни, както вече отбелязах, в османската керамика, миниатюрна живопис и някои други видове изкуства тази забрана бива нарушавана. Появата на хора и животни в това изкуство става под въздействието и на чужда художествена среда. Нерядко по различни пътища в средновековна Турция попадала италианска майолико, предимно венецианска. Това довело до турски орнаментални композиции, в които има и профилен портрет на юноша — европеец. Такива композиции са рядкост, но както отбелязва Ю. Милер, те „показват естествения стремеж на художниците да преодолеят култовата догматика“.[85] Други любопитни сюжети върху порцелан са изображенията на платноходни кораби, обикновено поставени в кръг, върху вази и чинии, хералдични знаци и пр.[86]

Фаянсовата облицовка продължава да заема важно място и в архитектурата от XV-XVII век. Тя покрива стените на интериора на кул-

товите и светски сгради, участвува в оформлението на чешмите за разлика от керамиката при селджушкото и иранското строителство, където с мозайка се облицоват предимно фасади. Един от най-богато украсените паметници от XVI век е джамията на Рустем паша в Цариград — дело на архитект Синан, където се намира и едно от най-красивите пана с растителни мотиви от изнишки порцелан, украсяващо предверието на джамията. Арсевен и други автори твърдят, че известният под името „родоски", от който най-прочутият е линдоският порцелан, е фактически дело на изнишки майстори, изпратени като затворници в този остров и по-специално в селището Линдос.[87] Дори това твърдение да е вярно, линдоският порцелан е от по-ниско качество от изнишкия, което отбелязва и Тамер.[88] И наистина, изнишкият порцелан още през XVI век бил известен далече извън пределите на империята. Така например Давид Унганд, пратеник на Максимилиян I и на Рудолф II, изпратил във Венеция „чудни никейски изделия" за повече от 1000 дуката. Във връзка с това е забавен неведнъж цитираният от изкуствоведи надпис върху стомна: „Правена съм в Никея, а сега съм донесена в Хале, Саксония, година 1582".[89]

Освен изнишката керамика твърде известна била произведената в Кютахия, която се среща най-рано през XV и XVI век и е служела предимно за облицовка на ниши, оформени от сталактити, в светло- и тъмносини тонове, зелено и бяло.

През XVII век керамичното производство преминава постепенно в ръцете на майстори арменци, гърци, араби и др. Това се отразява решително върху качеството на тези изделия. На първо място се изменя декорацията и в редица случаи представлява смесица от турски орнаментални мотиви с християнски символи и сюжети — св. Георги с плащ и дракон, гръцки надпис и кръст на фона на обичайни растителни мотиви и др. Такова разширение на тематиката естествено не би могло да се окаже твърде благоприятно за нивото на порцелановото производство през XVII век, преди всичко поради обстоятелството, че изнишкият порцелан примерно се харесвал и търсел по-рано поради специфичните си качества — определена тематика, определен рисунък, тонове и пр. Към причината за упадъка на керамиката през този период се прибавя и това, че поддържането на високо равнище в течение на векове било невъзможно. Общият упадък на империята се отразява и на архитектурата — строежите в Цариград и в други селища. Това от своя страна довежда до ограничаване на производството на порцелан, до по-небрежна изработка и оцветяване или недобро изпичане на фаянса. Освен това, османското керамично изкуство, както отбелязах, било свързано с два центъра, от които Изник бил по-

значителният. Според Евлия Челеби в Изник по времето на Ахмед I имало триста работилници, докато през 1654 г. имало дванадесет. Западането на този център безспорно довежда до упадък в този художествен занаят.

Във връзка с новите строежи в първите десетилетия на XVIII век султанският двор обръща отново поглед към старите керамични центрове и се опитва да възобнови производството в старите работилници. Въпреки, че през 1705 и 1719 г. са излезли укази, с които се заповядва на властите в Изник да се възстанови производството на облицовъчни фаянсови плочи и съдове, оживлението било частично и слабо. Направен бил друг опит за възраждането на керамичното изкуство — с ферман от 1724 г. Последните живи и годни за работа майстори от Изник били извикани да работят в специално построени работилници в един от кварталите на Цариград — Текфур сарай.[90] Тук до края на XVIII започва да се произвежда в ограничено количество, почти изключително за дворцови нужди или за украсата на чешми, традиционната керамика с традиционна сюжетика, но със значително по-нискохудожествени варианти и съчетания на орнаменталните мотиви и композиции, при което тоновете бледо напомнят цветната гама на керамиката от XVI век. Такъв е примерът с облицовката на чешмите, построени през „Ляле Деври" — на Ахмед III и други, разгледани в частта за архитектурните паметници през XV-XVIII век. И тук следва да припомня, че в тези сгради керамиката, каменната пластика, дърворезбата и техните декоративни мотиви, както и оцветяването им, не са издържани в стилово и хармонично единство.

Възраждането на някои стари занаяти е част от общата реформаторска дейност на османската върхушка в началото на XVIII век и е свързано с временно разрасналото се столично строителство. Но това изкуствено възстановяване на изнишки порцелан остава откъснато от общото развитие на повечето художествени занаяти в Османската империя.

Този занаят бил откъснат и от изискванията на търговията и вкусовите потребности на външния, европейски свят, от който всички приложни художествени занаяти стават все по-зависими. За това свидетелствува красноречивият пример с „разцвета", макар и също кратковременен, на кютахския порцелан, който привлякъл вниманието на търговци отвън, като по този начин неговото производство в крайна сметка се наложило, а изнишкият и текфурсарайският просъществували до края на века единствено благодарение на дворцовите строежи и влагането на средства в производството им от дворцовата хазна.

С изключение на художествено изработени тъкани, килими, платове и др. до началото на XVIII век османски произведения на изкуството достигали в твърде ограничено количество до европейските пазари. Порцеланови съдове и друг вид керамика били изпращани в Европа предимно на кралските семейства или на богати аристократични и търговски фамилии. За масова употреба там не се изнасяли порцеланови изделия, а до XVIII век кютахският порцелан не бил познат на европейци. През 1715 г. френският търговец Пол Люка закупил в Цариград един сервиз от 12 чашки с чинийки, един голяма чаша, две бутилки за розова вода, две солници и две мастилници.[91] Това бил един от първите познати случаи на износ на кютахски порцелан в Европа.[92] За оживлението и постигане на известно ниво в керамичното производство в Османска Турция и то специално в Кютахия, както се вижда, е бил необходим външен тласък, в случая отново от Франция. Това от своя страна определило качеството и характера на изделията — те са тънкостенни, покрити с фина глазура, под която ясно личи мрежата от по-плътни и по-прозрачни пластове на фаянса. Орнаментацията на същите изделия обаче е аморфна, изобщо „ориенталска", направена сякаш в угода на европееца. Чувствува се влиянието на виенския и майсенския порцелан, а в декоративните мотиви вече липсва строгата хармония и геометризация, присъщи на изнишките произведения. Освен това, както бе отбелязано, османското керамично изкуство все повече става дело на немюсюлманското население и то в центрове, където „тайната", така да се каже, на източния порцелан не била добре известна. В изработването на кютахската керамика участвували предимно арменци и гърци, което и тук се отразява върху сюжетите на украсата, както и върху технологията на това изкуство.

За по-нататъшната съдба на турския порцелан — било той **изнишки, родоски или кютахски**, — е достатъчно да си припомним, че известният у нас и запазен до днес в музея и частни сбирки фаянс — сервизи от чинии в бяло-сини тонове, които започват да се произвеждат от XVIII век в Англия заливат пазарите в Османската империя. Тези произведени в Европа чинии са издържани в „ориенталски стил", харесвали се и масово се купували, като изместили местното производство, поради това, че като фабрични били евтини и достъпни.

КАМЕНОПЛАСТИКА

Враждебното отношение в света на Исляма, проявявало се в различна степен към изобразяването на хора и животни, дава отражение предимно върху две основни изкуства — живописта и скулптурата.

За произхода на забраната да се изобразяват живи същества и хора сред мюсюлманите съществува общото утвърдено мнение на изкуствоведи,[93] че тя е свързана с иконоборството и изобщо — с борбата срещу култа към езическите идоли през ранния период на утвърждаване на мохамеданската религия. В Корана има само един стих, с който се преследват изображенията на идоли, но не и на хора и животни. Той гласи: „О, вярващи, виното и хазартните игри, идолите и знаците (на суеверие) са отвратително дело на сатаната, затова ги избягвайте!“[94]Тези стихове от Корана, както и стихът за вдъхване на живот на глинената птица от Исус,[95] по-късно били тълкувани като забрана да бъдат изобразявани и скулптирани живи същества. В Хедисите (устните изказвания на Мохамед върху религиозни и етически проблеми, записани от последователите му) има не малко тежки думи за скверността да се ваят и рисуват такива фигури. Например на Мохамед се приписват изказванията: „Който направи рисунка, ще бъде съден най-строго от Страшния съд... Тежко на този, който нарисува живо същество... Не рисувайте нищо друго, освен дървета, цветя и мъртви предмети“ и т.н.[96] Така че Хадисите, независимо дали наистина са устните разсъждения на Мохамед или не са, са онази религиозно-етична книжнина, която установява фанатичните догми, а не самият Коран. Ислямските теолози в течение на вековете са засилвали и „пурифицирали“ светата догма, с което много неща, приемани по-снизходително и особено преследвани в ранния период на мохамеданството, са били санкционирани впоследствие от фанатични нейни привърженици. Въпреки това, множество са примерите за нарушаване на тази забрана в изкуството — самите халифи от Арабския свят, персийски шахове и османски султани не са я спазвали, насърчавайки, макар и зад затворените врати на сараите си, миниатюристи и портретисти.

Що се отнася до скулптурата, тя с много малки изключения не съществува като самостоятелно изкуство в мюсюлманския свят, с нея догматите на Исляма успяват да се преборят и да я изкоренят. Тя остава свързана с архитектурата, развива се в орнаментално-декоративното и монументално изкуство. Всички декоративни детайли или фигурални тектонични форми, които имат и художествена обработка са създадени от майстори, които навярно биха могли да творят самостоятелни портрети или фигури. Затова смятам, че когато говоря за този вид изкуство при османските турци, по- правилно е да го разглеждам като каменна пластика, а не скулптура, поради неговото понижено ниво и изравняването му с художествен занаят.

Сред османските турци каменната пластика е най-често използувана за оформление на капители и преходи между стени и куполи — сталактити, за украса на чешми и надгробия, нишанташи (колони, показващи мястото, където е паднала стрела при стрелба с лък), фризове с надписи, бордюри и т.н.

Значителен дял от каменопластиката представлява епиграфиката, която винаги е умело съчетана с други декоративни релефи през класическия период на османското изкуство. Този начин на украса е онаследен преди всичко от селджушките турци.

Както споменах, понеже каменопластиката е относително несамостоятелен творчески вид, а е свързана и зависима от архитектурата, то развитието ѝ следва общото развитие на строителното изкуство в Османска Турция. И тъй като каменната пластика е един от характеризиращите моменти в строителната история на османците, чрез нейните мотиви и стилизации могат да бъдат отчетени етапите и стиловите признаци на това строителство. Ще посоча за пример три пластични изображение на розети от брусенския период, от класическия и в стил „Ляле“.[97] В първото се чувствува по-богата стилизация от тази в „класическата розета“ — тук личи селджушко и византийско влияние, изразено чрез симетрията и детайлизирането на отделни елементи, включени в композицията на орнамента. Плоскостната стилизация и розетата от класическия за османското изкуство период ѝ придава условност, характерна за всички декоративни мотиви, изобразявани със средствата на скулптурата дотогава. Розетите в стил „Ляле“ са едно почти реалистично изображение на разцъфнала роза — в него са използувани елементи и от брусенската, и от класическата розета, но основният замисъл на твореца е ясно изразен — този орнамент трябва да напомня живо цвете.

Едва ли ще се намери по-добра илюстрация за еволюцията в орнаменталната скулптура в Османска Турция, но е любопитно да се проследи развитието и на други релефи върху чешми, надгробия и пр., за да се убедим в тенденцията към наподобяване на природата, настъпила в началото на XVIII в. Фасадата на чешмата Берекет заде в Галата, Цариград, напомняща на чешмата на Ахмед III, е богата на релефи, в които се чувствува ясно изразена тази насока. В двата кипариса, симетрично разположени спрямо розетата над чучура, могат да се различат отделните клончета върху ствола и в короните на дърветата; под богатия корниз — първообраз на бароковите корнизи на чешми в Цариград, строени към средата на XVIII в. са гравирани кошници с плодове, които са излезли от рамките на символистичното пресъздаване на тези постоянни за османското декоративно изкуство мотиви.

Вазите с цветя също създават впечатлението, че са изобразявани от натура. Отделени от самостоятелни каменни плоскости, рамкирани, те напомнят на разгледаната стенна живопис от XVIII в. Характерни са и скулптурните плетеници с растителен произход — те са омекотени, фриволни, напомнят морска пяна и обграждат орнамента „рокай", симетрично разположен в двата края на фасадата. Тези елементи от своя страна са безспорно под влияние на френското декоративно изкуство, прилагано във Версай, Фонтенбло другаде.

Когато говорех за промените в декоративните пластични елементи, отбелязах, че по тях можем да определим еволюцията на декоративните форми в османските паметници. Това обаче не означава, че леко можем да определим стиловете по тях, по-точно — периода от време, в който те са създадени, защото в своето изкуство османските приложници често използуват и стари форми, съчетават новите с традиционните и т.н. Затова определяйки стила или школата на един паметник, в който липсват допълнителни указания като епиграфски елементи с насочващо към дадена епоха съдържание или дата, е необходимо той да бъде огледан внимателно преди всичко в архитектонично и композиционно отношение, да се познава спецификата на видовете паметници, да се има предвид мястото им на възникване и възможните външни влияния. Така например при проучването на османски надгробия е необходимо добре да се познават традициите и ритуалите в османските погребения, примерно кои надгробия са на жени и кои на мъже, кои са на големци или на простосмъртни, на духовници, учени, военнослужещи и др. Всичко това, както отбелязах, е отразявано чрез определени скулптурни и релефни детайли, оказвало е влияние и върху сложността на украсата и предпочитанията към употреба на един или друг вид орнамент.[98]

В този смисъл трябва твърде предпазливо да се отнасяме към някои общи за османското и за балканското скулптурно и декоративно изкуство елементи, срещащи се и в надгробни плочи, чешми и други турски и в български надгробия, особено след проникването на западноевропейското влияние в Османската империя. Твърде интересен в това отношение е надгробният камък на чорбаджи Нешо, намиращ се в двора на църквата „Успение Богородично" в Копривщица. В него има рози с клони, вази, рокаи, каквито се срещат и в османски надгробия от XVIII и XIX век. Интерпретацията им, обаче, е съвсем различна — тези орнаменти се съчетават с други като двуглав орел — мотив, свързан с възрожденската символика. Този паметник е пример за стилова еклектика, но би било прибързано, ако изхождайки от общите декоративни мотиви се заключи, че налице е пренасяне на елементи от

турски надгробия върху български. Очевидно е, че европеизацията е докоснала и този художествен занаят в българските земи, но не непременно посредством турските майстори на подобни паметници.

И така, каменопластиката на османските турци през класическия период от строго стилизирани скулптурни елементи, от повтарящи се и задължителни форми, преминава в една по-разнообразна стилистика по време на европеизиращото се османско изкуство, но в нея се запазват строго установени орнаменти, имащи и функционално предназначение. Наред с тях тя се обогатява и с нови — вече споменати рокаи, вази, вазони и т.н. От втората половина на XVIII век обаче, класическите мотиви отстъпват място почти изцяло на форми от стила рококо, барок и ампир. Това особено много се отразява върху градските чешми в столицата и в други краища на империята, свързани с нея.[99]

МЕТАЛНИ ИЗДЕЛИЯ

Ще бъдат разгледани в две основни групи:

— В първата влизат съдове и художествено изработени оръжия от мед, калай, сребро, злато и др. Върху тях много често има украса, която може да бъде релефна или графична, щрихово гравирана върху плоскостта или изпъкналата повърхност на предметите с острие.

— Във втората група изделията са свързани с архитектурата на сгради и представляват метални парапети, решетки на чешми, на прозорци, метални апликации върху долапи, входни врати, порти и др. Декоративното начало, заложено в тази втора група изделия, е ажурът на самите решетки или стилизираната форма, която е придадена на съответния детайл.

Изделията от едната и другата група за нас са важни не толкова с технологията на украсата им (защото техниката на изчукване и гравиране са били познати и паралелно прилагани във всички периоди на османското изкуство), колкото със същината на декоративната им украса и нейните отделни мотиви.

От растителните мотиви най-често застъпвани са стилизираните лалета, лотоси, зюмбюли. Често върху метални съдове или саби, кинжали и ятагани срещаме фризове в стил „руми“ — бордюрите на предметите, рамкиращи други орнаменти или декоративни надписи на арабица.

Ако разгледаме по периоди развитието на османското метално изкуство, ще констатираме отново, че през XVI до средата на XVIII век то бележи разцвет, което проличава от изящно изработени орнаменти и инкрустации върху съдове и брони, шлемове и други оръжия, запазени в музеите Топ Капу сарай, Военния музей в Истанбул, Лувр,

Ермитажа, Музея на източната култура в Москва, българския етнографски музей в София и ред други музеи в България, в етнографски музеи в Гърция, Югославия, Албания и др. Добре известните от народното ни творчество саби-дамаскини, предшествуващи френгиите, са не само ковани от остър и гъвкав метал, но са образци на умението да се придаде най-изящна форма на метала.

Както голяма част от приложните изкуства, така и изкуството върху метал в Османската империя е било дело на майстори с различна народност. Така например оръжейни майстори в Цариград са били предимно гърци, а през XVIII век със своите изделия се прочули двата града в североизточна Мала Азия — Ерзерум и Трабзон, където основната маса от занаятчии била арменци и грузинци.[100]

Освен стандартните орнаменти и надписи върху ятаганите, сабите, мечовете и кинжалите, често пъти майсторите се подписвали с християнските си имена. Любопитен е фактът, изнесен от Милер, че през XVII век били изработвани метални предмети, предназначени за подаръци на християнски дворове. Тогава растителните и други източни орнаменти били заменяни с християнски символи и емблеми, а на самия предмет пишело „рум" (гръцко или цариградско) изделие.[101] У нас в Етнографския музей в София има тринадесет саби с надписи на арабица, върху които все още няма публикация. Те представляват значителен интерес — в тях е гравирано името на собственика, както и името на майстора.[102] Интересно е да се спрем на бронзовите и железни решетки върху себили на чешми, прозорци и други, и промените в тях през XVIII в.

През класическия период на османското изкуство мотивите както на дърворезбата, така и върху този вид метални изделия, са геометрични, издържани в строги плетеници, образувани от звезди, многоъгълници, ромбоиди и начупени линии или представляват обикновен „кафез" от квадрати. В началото на XVIII век се появява съвсем нов модел метални решетки и нова техника на обработване на метала. Например фигура, представляваща лале във всеки ъгъл, или на раздвижения контур в ромбоидна решетка е мотив, който не е бил познат в османската металопластика дотогава.[103] Тези мотиви са безспорно чуждо влияние — смесица на **стари персийски и нови европейски мотиви**. Още по-фриволна и чужда за тогавашното османско изкуство е решетката на чешмата на Ахмед III, която е в стил рококо и барок, примесен с турски изопачени орнаментални елементи, т.е. строгите стилизации и геометрични мотиви се извиват в охльовидни или други закръглени форми. Подобни охльовидни форми на метални балюстради се срещат през Възраждането в български къщи, но формите и съчетанията го-

ворят за друг вкус и мярка на техния майстор.[104] Съчетанието на ориенталски — близкоизточни, средноазиатски, дори индуски форми, с европейски, което откриваме в чешмите от „Ляле деври", всъщност създава впечатление за едно художествено недомислие и сляпо следване на модата. В този смисъл не трябва да се разглеждат изолирано от цялостното решение отделните добре изработени детайли в тези метални решетки, когато се оценяват естетически, както това често откриваме в някои от цитираните трудове — на Арсевен и други автори.

Във връзка с настъпилите промени в Османската империя, в османските провинции още през XVII и началото на XVIII век се съживяват средновековните центрове и се създават нови за художествена обработка на метални изделия. Продължават се традициите на изтъкнатите чипровски[105] и врачански майстори. В центрове за обработка на метал се превръщат Устово, Прилеп, Кратово, Воден, Берковица, София, Пловдив, Стара Загора, Сливен, Казанлък, Карлово, Габрово, Панагюрище, Троян, Дряново, Етрополе, Пирдоп, Шумен и много други.[106]

Между изделията, изработени в тези центрове, и официалните турски произведения на металопластиката, съществува сходство, обусловено от еднаквия бит и оттам — близките форми на съдовете и предметите, както и еднаквостта в декоративните мотиви.[107] Например в балканските метални съдове, както в турските, се срещат мотивите кипариси, бадеми, лалета, нарове, розети и други, съчетани с ажури, сталактити и др. От друга страна тези ориенталски декоративни елементи се използуват в непосредствено съчетание с християнски символи, както се спомена вече — кръстове, Св.Дух, образи на светци и цели евангелски и библейски сцени.

Едни от новите моменти в художествената обработка на метала в балканските земи, и то предимно у нас, е художествената кирилска епиграфика върху тези съдове. Тя представлява дарствени надписи, подписи на майстори или на собственици, разположени върху дъното или бордюра на съда, или на някое лично място на изделието.[108] Тези надписи могат да съдържат пълен текст или пък често са сведени до монограми, като за да бъде подчертана значимостта на текста, са оградени с контури или по-богата орнаментална рамка във вид на медальони. Тези декоративни мотиви са свързани с гражданското самосъзнание на възрожденската личност. Появата им съвпада с XVIII век, продължава през целия XIX век, те придават на металните изделия стойността на самобитно украсени художествени творби.[109]

КИЛИМАРСТВО И ТЪКАЧЕСТВО

Едни от най-старите занаяти, достигнали до голямо съвършенство при османските турци е килимарството и тъкачеството. Те са свързани с бита, с шатрата още от номадските времена на тюрките. Тогава цялото обзавеждане на жилището — шатра се е състояло от кожи, тъкани, килими с различно предназначение — декоративно и приложно, както и двете заедно. Това са били единствените мебели, служели за постилки, покривки, възглавници, прегради, стенна украса, като същевременно са предпазвали от студ и горещина. С тъкани от различна материя (предимно овча или козя вълна, по-рядко камилска) са се изработвали седла и различни дисаги, с които се пренасяла покъщнината; имало и специални седла с джобове за пренасяне на малките деца.[110]

Най-ранните произведения на килимарството в днешна Турция са открити в Мала Азия. Те са от XIII век и се намирали в Коня, джамията на Аляеддин и в Улу джамия в Бейшехер.[111] Сега се съхраняват в Истанбул — музея за ислямско и турско изкуство и в Коня.

Съществуват две основни техники за изработване на килими: едната е така наречена вързана техника (при типа персийски килими) и гладка техника. „Вързаните" килими обикновено се тъкат на отвесни станове, като най-напред се приготвя копринената основа за възлите, които ще се връзват върху нея. Тъкачите работят с два конеца наведнъж, но има и три вида тъкане според броя и качеството на конците: теклеме с един копринен конец, чифтлеме — с два и бархане, обикновен, т.е. без копринени конци. Качеството на персийския тип килими извън естетическите им достойнства от гледна точка на съчетание на мотиви и багри, е свързано с качеството на вълната и дължината на копринените конци.

Най-известните турски килими с вързана техника са изработените в Гьордес, Кула, Бергама, Кършехир и т.н. Старите ушакски килими са прочути по целия свят и напомнят на изработените в Персия по качество и външен вид. Гьордеските са също прочути поради фината си изработка и вълна. От XVI век нататък в Истанбул започват да се произвеждат също много красиви и качествени килими. Впрочем тогава килимарското изкуство, както всички останали в Османска Турция е в разцвета си, появяват се нови видове — с медальон в средата и различни растителни и флорални мотиви, а в Тебриз и в Кайро се разпространяват така наречените дворцови килими, чийто мотиви са вдъхновени от ирански майстори.[112]

Гладката техника при тъкане на килими напомня на гобленната и в зависимост от материалите и тяхното качество могат да служат както за постилане на под (т.е. това са различните видове черги), така и за

покривки на легла, възглавници, украса на стени и др. У нас такива са котленските, чипровските и подобен тип гладко и лито тъкани килими. При последните тъканта е по-рехава, отколкото при гобленната техника.

Мотивите в османското килимарско изкуство според Арсевен са четири основни вида:

1. Архаични и символни
2. Стилизирани зооморфни
3. Стилизирани растителни
4. Мотиви, представляващи предмети (покъщнина, битови и произхождащи от животински фигури и други стилизации).

Растителните мотиви са по-късни, и както посочих, по-голямата част от тях идват от Иран, където килимите са осеяни с цветя, накацали птици и други — една фантастична флора, която в представите ни обикновено се свързва с райска градина.

От гледна точка на общи в османското и българското килимарско изкуство мотиви за нас най-голям интерес представляват архаичните и символните, както и стилизираните зооморфни.

Сред символичните най-разпространен е обръчът, кръгът, символизиращ слънцето. Счита се, че произходът на пет- и осемлистните розети е свързан с тази фигура, а тя, както видяхме, се използува не единствено в килимарството, но в много други декоративни и приложни изкуства. Друга фигура, която също привлича вниманието, е стилизацията на змей, който в някои древни култури символизира бога на бурите. В най-старите килими може често да се видят разнообразни изображения на този мотив. Обикновено е представен с една черта и пет излизащи от нея перпендикулярно черти, извити в края, представляващи краката му. Този „змей" е често срещан мотив и в българските килими. Между характерните архаични и символни мотиви е фигурата **кръст**, който означава четирите посоки на света; свастиката, символизираща четирите бога на бурите (според хетите, например), два четириъгълника, които изобразяват къща, фигура във форма на жезъл с три разклонения, който символизира дървото на живота и т.н.

Арсевен посочва, че голяма част от тези мотиви произлизат от хетското изкуство и писменост и свързва символното им значение със значението, което те са имали в тази култура.[113] Но ако проследим мотивите в килими, изработени от много различни народи и то от четирите посоки на света, ще забележим, че те са твърде сходни с изброените по-горе. Това може да означава единствено, че тези фигури имат още по-древен произход, който е трудно да се определи. А почти еднаквото им изобразяване може да се обясни с средствата на тъкаче-

ската техника, която не предлага богати възможности за разнообразни варианти върху един и същ мотив. И още нещо, килимарското и тъкаческото изкуство са също едни от най-древните по света, от което следва да се предположи, че те са представлявали основно средство за осигуряване на ред битови и жилищни нужди на множество народи, преминали през номадския начин на живот. Но запазените най-стари образци могат да бъдат само на народи, които по-късно са преминали от номадски към оседнал живот, поради това, че тъканта гние, което обаче не означава, че тези народи приемат непременно мотиви от някаква заварена древна култура на територията, на която са се установили трайно. За мен е по-скоро съвпадение сходството на изобразяваните в килимите на османските турци мотиви със съществуващите символни знаци или йероглифна писменост на хетите, защото, както изтъкнах, считам, че техният произход е много по-древен. Но без друго, и символните значения на такива мотиви имат известни граници и приемствена връзка, което ще рече, че напълно е вероятно кръстът да означава четирите посоки на света, змеят да представлява бога на бурите или на земните сътресения изобщо, да има четири бога на тези сътресения от четирите посоки на света и т.н. — представи общи или сходни за примитивни цивилизации. В този смисъл определено можем да твърдим че българското килимарство и тъкаческо изкуство, което без друго е свързано с прабългарското, в никакъв случай не бива да се представя като провинциален клон от османското, както твърдят някои автори,[114] независимо, че е съществувала възможност за „обмяна на опит" между османските и българските тъкачи в рамките на империята. Но не е случайна общността между мотивите в турските и българските килими — предимно в изработените с гладка техника — черги, постилки и други, както и в техниката на изработка на подобни текстилни изделия като губери, халища, кечета, плъстени килими и пр. Те са продукти на едно по-старо и във всеки случай по-примитивно занаятчийство от възраната техника на персийските килими, които от своя страна са, както и самото им наименование подсказва, дошли от Близкия изток.

Но нека се върнем към другите мотиви в килимите на османските турци — стилизираните зооморфни са предимно в стила „руми", а растителните са преди всичко, както отбелязах, отново с ирански произход. В декоративната схема на тези тъкани са включени стилизирани битови и други предмети, често така отдалечени от оригиналния им вид, че трудно могат да се разпознаят. Това са стомни, ибрици, лопати, полилеи, саксии, вази и др.

Използуваните мотиви са свързани често с различните видове османски килими. Освен по качество на материята, предпочитанието към едни или други багри и т.н., те се отличават и по функционалното си предназначение. Така например има **молитвени килими**, върху които има изобразена михрабна ниша, като допълнителните мотиви в тези килими, наричани седжедета, са кандилници, свещи, ибрици и др. Една отлика между турските и персийските седжедета е, че в турските няма стилизирани надписи. Друг вид са споменатите по-горе **килими с медальон**, който се нарича гьобек (пъп), а бордюрите по краищата им — „кенар сую" или „кенарени води".

Така наречените **царски килими** са от типа с медальон (гьобек) и се отличават преди всичко с големината си. Интересно е описанието на Стюарт как се изработва такъв един килим: „Под ръководството на един салим или калфа, който „пее" с монотонен глас палитрата на цветовете, които се редуват върху килима, майсторите работят усърдно, за да направят 900 възела в час, като по този начин изработват килим със средно по 200 възела на квадратен метър и около два метра дълги."[115] От тях произведени през XVI век има запазени в музея Метрополитен в Ню Йорк, във Вашингтон, Мюнхен, Стокхолм, Виена, Лондон и др.

През XIV и XV век килимите са обикновено с геометрични и зооморфни фигури, като стилизациите на животни са много по-ясни от тези в селджушкото изкуство и напомнят на определени видове — тигри, лъвове, коне, антилопи и др. От този тип са останали извънредно малко образци, но за тях, особено за тези от XV век, може да се съди от таблата на италиански и други художници от XV и XVI век, които употребяват като фон за картините си декоративни елементи, заимствувани от ориенталските и по-специално турски килими. В живописта на венецианския художник Лоренцо Лотто такива мотиви украсяват трона на Мадоната или покривката на маса, например в „Семейния портрет",намиращ се в Ермитажа. Друг венецианец — Парис Бордоне, също ги използува в картината си „Връчване пръстен на дожда" и пр.[116] Декоративни мотиви, заимствувани от турски и ориенталски килими, има в произведенията на Холбайн, Ян ван Айк и др., като повечето са зооморфни и геометрични. Като образци вероятно са им служели килими, изработени в Ушак и Бергама.[117]

Килимите произведени в Османска Турция, са били високо ценени в чужбина, европейски търговци непрекъснато са изнасяли тези изделия и са се специализирали в този търговски бранш, който изисквал немалко познания — едва ли не колкото следва да има един експерт по живопис или друго изкуство. Любопитни са данните, които дава

В. Герверс за износа на килими в Източна Европа и по-специално от Анадола и Персия в Трансилвания и Унгария, които тя е извлякла от регистри и лични кореспонденции от XVI и XVII век. Между многото любители от богати и аристократични фамилии е и Г. Ракочи I, в чиято кореспонденция се дават сведения за разнообразието на тези изделия, за множеството килимарски центрове, за цените и размерите, а също така за вкуса на трансилванските управници, който понякога се е различавал чувствително от този на османеца. От тези писма ставало ясно, че много килими са били правени по поръчка, придружени с подробни изисквания.[118]

За разлика от други декоративно-монументални и приложни изкуства през XVIII век в килимарството и тъкачеството на османските турци не настъпват особени промени както в техниката, така и в изобразителните мотиви. Може да се каже, че тогава преобладава растителната и флорална орнаментация, която навлиза и в молитвените килими — украсява полетата и бордюрите около михрабната ниша. В този период, обаче, западат някои центрове като Ушак и се издигат и доразвиват други като Бергама, Гъордес, Кула и др. Но още в XVII век започва да се забелязва известна непрецизност в изработката, в съчетанията от цветове и мотиви на някои видове килими, особено предназначени за износ или за търговия, изложени по големите пазари в империята.

Въпреки това, килимарското и тъкаческото изкуство в Турция и досега е на завидна висота. И днес могат да се видят било фабрично, било ръчно изработени с търговско предназначение великолепни килими в Истанбул и други градове на страната.

С няколко думи следва да се спрем и на други видове текстилни изделия — платове, бродерия, облекло и др.

Османските турци, наред с други източни народи, са били известни по цял свят с умението си да изработват изящни платове и дрехи от „сърма и коприна“ още от ранните столетия на сформирането на Османска Турция. Брокатите, атлазите и всевъзможните други платове и облекла, изготвени от подобни материи са били задължителен дял от даровете, които османците са поднасяли на владетелските дворове при взаимни посланичества. Търговските и дипломатически сделки и преговори, осъществявани между Европа и Османската империя на различни нива, винаги са придружавани с „дарове“ на топове плат и други тъкани, както облекла и наметки, с които са били удостоявани европейските представители на една или друга мисия. „Халатът“[119] и различните негови разновидности, с който бил обличан османския поданик или чужденец, чиято цена може да бъде сравнявана с тази на

най-редките произведения на изкуството и скъпи предмети, е бил символ на доверие, признание, власт и т.н. от страна на султана или други управници. Видът на материята, с която тези облекла са били изработвани, е била специално определяна от различни случаи и за различни обществени рангове — от каква кожа да бъде наметката, от какъв плат и с каква украса тъканта на дрехата, със или без сърмени и златни конци и пр. В известна степен това разточителство на скъпи материи в облеклото на османската аристокрация и за подобни дарове дори се отразило върху хазната на османския двор през XVIII век. Един документ, издаден от Ахмед III забранява използуването на сърмата в тъканите за дрехи и продажба на такова облекло в Цариград, поради рязкото намаляване на скъпоценен метал за сечене на монети.[120] Независимо от това до XIX век включително в Османската империя продължават да се изработват скъпи платове, тъкани и дрехи, предназначени както за облекла, така и за дарове и ритуали. Известни са множество случаи, когато подобни изделия са били предназначени не само за чужди владетели, дипломати и други светски лица, но и за християнски служители на култа, за църкви и манастири и т.н.[121]

Видовете тъкани в Османска Турция са били много и най-разнообразни — атлас, камка, диба, серенг, чатма, серасер, бенек, муккадем и пр., изработвани в Истанбул, Бруса, Амасия, Одрин и в други малоазийски и други градове, влизащи в границата на империята. Изящни са платовете, тъкани в Антакия, а името „муселин“ произхожда от гр. Мосул, където се произвеждали тези тънки копринени платове, както и сърмени изделия. Прочутите по цял свят кадифета се изработвали в Бруса, Биледжик и Скутари (Юскюдар) и др. Най-качествените тъкани са били произведени отново през XVI век с най-красивите съчетания от мотиви и цветове. Преобладаващите мотиви са отново флорални и по-рядко зооморфни със средноазиатски произход, в някои по-ранни тъкани се откриват украсителни мотиви с византийски и селджушки произход.[122]

Везмото и бродерията на османските турци е бил също един от най-развитите художествени занаяти, чиито изделия са били харесвани и търсени далече зад пределите на империята. Особено много са се нравели в Югоизточна Европа, в Унгария и Австрия. Дантелите и бродериите, техните мотиви са влияели върху подобни произведения, изработени в тези страни, особено в Унгария и на Балканите.[123]

МИНИАТЮРА

Повечето от съвременните изследователи на османско-турската живопис откриват корените ѝ в изкуството на древните тюрки. Известни

различия съществуват по отношение на периодизацията в развитието на доосманската миниатюра, но в общи линии тези периодизации съвпадат. Така например, Г. Фехар смята, че най-ранният етап (до основаването на анадолската империя на османците) е уйгурският, следва ирано-селджушки, монголски и анадоло-селджушки, в рамките на VIII-XIV век. Най-дълготраен е периодът на уйгурския стил — той процъфтява в Средна Азия и продължава без прекъсване и в почти неизменна форма до XV век, давайки отражение върху османската миниатюрна живопис. Уйгурите са народ с тюркски произход и език, господствуващ на територията на Монголия от VIII до средата на IX век. Османо-турската миниатюра, наследница на богати хилядолетни традиции, появила се през XV век, достига своя разцвет и самобитност през XVI век.[124]

Според други автори[125] периодите в турската живопис[126] са четири:

1. **Предислямски и ранноислямски**, в който турското изкуство има централноазиатски и урало-алтайски произход. Народите, създали това изкуство са манихейци и будисти. Сред тях могат да се отличат уйгурите с високо ниво на цивилизация. Те са повлияни в изобразителното си изкуство от китайци, сасаниди-иранци, дори от древните гърци. С приемането на исляма центрове на тюркското изкуство стават Бухара и Самарканд. М. Анд, подобно на Г. Фехер, изтъква, че в ранната миниатюрна живопис на османците се чувствува влиянието на уйгурите, но подчертава и това на гореспоменатите други народи.[127] Следователно, и неговото становище е, че най-старият период от тюркското миниатюрно творчество продължава да дава отражение до XV век, включително и предимно в османския двор при Мехмед II Фатих.

2. Следващият, втори период, е **селджушки** — от XI-XIII век, в който се наблюдава персийско и византийско влияние в турската (**селджушко-турска** — уточнението е мое — М. С.) миниатюра.

3. **Османски период**, като за начало е посочена датата 29 май 1435 г. или завладяването на Цариград. В сформирането на самостоятелна османска миниатюрна живопис, освен участието на пришълци от Средна Азия, чиито основни представители са Сиях Калем и неговите последователи,[128] значителна роля играят поканените в двора на Завоевателя художници от Италия — Матео де Паси, Джентило Белини, Констанцо де Ферара и др.[129] Целта на този султан е била поканените художници да му нарисуват портрети и „да се преодолее ислямският предразсъдък срещу използуването на фигурални изображения в османското изкуство и с това да се даде пример на следващите поколения. От друга страна — да се създадат местни таланти и школи."[130]

4. Този период започва с **европеизацията** през XIX век (авторът има предвид окончателното скъсване с източната миниатюрна традиция, като в османската живопис се наблюдават само отделни черти от нея), който период трае и до днес.[131]

За период на разцвет в османската живопис, както споменатите автори, така и всички изследователи на това изкуство единодушно посочват XVI век, когато преобладава миниатюрата с исторически сюжет, илюстрираща и допълваща съдържанието на ред хроники. Следва да отбележа, че в центъра на вниманието на множество изкуствоведи са именно тези творби. Те наистина са едни от най-характерните и големи достижения на османската миниатюра, носят особеностите , които най-подчертано я отличават от персийската и арабската, а и от миниатюрната живопис на други източни и мюсюлмански народи.

Наред с хрониките, с миниатюри са илюстрирани ръкописи с географско, медицинско, естествено-научно съдържание — съчинения по химия, физика, ботаника; религиозни и художествено-литературни произведения. Архивохранилищата на ръкописна книжнина при музея Топ Капу, Истанбулската библиотека Сюлеймание и ред други музеи, библиотеки и архивни центрове по света притежават колекции или единични екземпляри от подобни ръкописи.[132] За съжаление, у нас в Ориенталския отдел на НБКМ няма османо-турски ръкописи с миниатюри, независимо, че разполагаме с красиви образци от гледна точка на калиграфия, илюминаторско изкуство, подвързваческо майсторство и т.н. Запазените в този отдел миниатюри са персийски в ръкописи, попаднали по неизвестни пътища в българските земи и са били притежание на Самоковската вакъфска библиотека, на Видинската и др.[133] Единствената „намеса“ на османци, имали достъп до тях, е например поясненията на миниатюрите на османо-турски език в един от ръкописите — „Късас ал анбия“ („Разказ за пророците“), публикувани наскоро.[134]

Характерното за османо-турската миниатюра може да се определи с няколко думи — това е едно жизнено и земно изкуство, творците му са с чувство за реалност и се стремят към максимална експресивност и твърде малко към отвлечен размисъл. С това се отличават от персийските живописци, чиито творби са изящни и ефирни; и най-свързаните с действителността сюжети пресъздават по поетичен и приказен начин — сякаш не отразяват примерно битки, станали пред очите им, а изобразяват сцени от „Хиляда и една нощ“. Без друго, под влияние на персийските живописни школи, предимно през XVI век, когато в столицата и по-точно в двора на Османската империя са привлечени много миниатюристи от Иран,[135] някои османски живописци започват

да творят изключително по персийски маниер, при което е трудно произведенията им да се отличат от тези на учителите им. Д. Т. Райс например счита, че турската миниатюрна живопис може да бъде разглеждана в три групи:

1. Творби, издържани в персийски маниер, като този маниер на работа е внесен от Иран в Османска Турция през XVI век и първоначално е използуван от персийски майстори, създали впоследствие свои ученици.

2. Творби в един напълно позитивен, различен от тази на персийската школа маниер, така наречения от него нерaтивен (разказвателен). Той се използува за илюстрации на научни трактати, хроники, в много случаи и на богословски ръкописи. Този начин на рисуване се отличава от персийския по това, че е „напълно жизнен, трезв и чужд на илюзорния, имагинерен свят на персийското изкуство".[136]

3. Третата група, разпространила се за сравнително кратко време, е от творби на майстор или негова школа, чиито произведения са издържани в експресивен, същевременно гротесков маниер. Това е творчеството на Мехмед Сиях Калем и евентуално на негови ученици.

Освен Сиях Калем, за когото се счита, че е работил през XV век,[137] през втората половина на същия век са творили Синан от Бруса, ученик на Майстор Павли — италианец с византийски произход и Хюсам заде Суннулах. От времето на Мехмед II са останали малко произведения: един портрет на Синан от Бруса, един илюстриран хирургически трактат и две негови копия, едно „Искендернаме", съдържащо двадесет миниатюри, и някои други.[138] От времето на султан Баязид II са запазени ръкописи с миниатюри, представляващи илюстрации към епичното произведение „Хюсрев и Ширин" от Шейхи, Сюлейманнаме от Фидруси от Бруса или „Книга за Соломон" и други.[139] Между миниатюристите от този период по-известни са Ахмед Шибилзаде от Бруса, ученик на Синан и Баба Мустафа. При тях вече може да се говори за поява на самостоятелен османски стил в миниатюрната живопис, съчетаващ изобразителната техника на персийската и тюркската средноазиатска миниатюрна школа, при което надделява стремежът към реалистично фигурално и природонаподобително изобразяване на сюжети; илюстриращи и допълващи текста на ръкописите.

Разцветът на османската миниатюрна живопис, както отбелязахме, е през XVI век. Тогава работят Рейс Хайдар-Нигяри, Али Челеби, Молла Касъм, Мехмед от Бруса, Матраки или Матракчи, Лютфи Абдуллах, Осман и др. Сред тях най-много се открояват Нигяри, Матраки и Осман, автори на миниатюри в ръкописи с историческо и географско съдържание, пресъздаващи дворцовите празници по случай

нови военни завоевания, честувания за раждане на престолонаследници и мюсюлмански обреди, като обрязване на принцове, възкачването им на престола и подобни. Тогава се появяват и така наречените картографски миниатюри (Матракчи — османски поданик с унгарски произход),[140] самобитна портретна миниатюрна живопис (Нигяри), изразена в изобразяване ликовете на султаните Сюлейман I Великолепни и Селим II и на „герои" като Хайреддин Барбароса — морски адмирал, при когото османската флота укрепва и достига своя „зенит".[141]

Създадените при Сюлейман I и Мурад III миниатюри в съчетание с предназначение да величаят Османската държава и нейната мощ през XVI и началото на XVII век са предмет на най-голямо внимание от страна на изследователите на това творчество.[142]

Отчитайки съществуването на не една школа и респективно различните почерци на художниците от това време, между които се отделят последователи на Вели Джан — персиец на работа в двора, и Матраки, изкуствоведите са единодушно на мнение, че в по-голяма и по-малка степен чуждото влияние се претопява. Това изкуство, подчинено на волята и заръките на управляващата дворцова върхушка, се изявява в максимално точно пресъздаване на конкретни събития и точно изобразяване на личности. Така че художествените средства, нормирани от ислямската естетика, що се отнася до общите принципи в миниатюрната живопис,[143] се прилагат съобразно с така да се каже конюнктурата в Османската империя. И тази съобразност за конкретност в изобразяването обединява османската миниатюрна живопис и създава спецификата ѝ. С една дума, както следва да схванем становищата на изследователите, в преобладаващите случаи *тематиката* на ориенталските ръкописни съчинения, създадени в Османска Турция, диктува и съответно определя характера на османската миниатюра, поради което тя се различава от всички други в ислямския свят.

През XVII век започва да се чувствува известен упадък в миниатюрната живопис в сравнение с миналия, въпреки че и тогава се създават някои значителни творби от Ахмед Накши, Накаш Хасан, Календер Паша, Мир Сеид Мехмед, продължили да илюстрират исторически, географски, епични и други съчинения. Евлия Челеби посочва Мискали Солаказаде и Тиряки Осман като най-добрите художници на батални сцени. Според него през този период са работили 1000 майстори-живописци и илюминатори и е имало 100 ателиета в Цариград.144 Арсевен пише, че от тях 40 са били признати и само 4 достигат славата на плеядата творци от XVI век.145

При султан Мехмед IV в Одрин (1648-1687) за кратко време се забелязва подем на това изкуство, когато работят Дервиш Али и Хюсеин. Последният е илюстратор на едно така наречено Силсилénаме — ръкопис с генеалогическо съдържание за османската династия.[146] Друго „Силсиленаме" от времето на Ахмед II (1691-1695) е илюстрирал Хюсеин Гиляни, запазено във Виена,[147] където се съхранява и така нареченият „Розариум за сведения" (Сюбхат ел-ахбар) в който има миниатюри от Хасан ел-Мусавир, по прозвище Ридван. По повод завладяването на Хотин е създадено съчинение, наречено „Хотиннаме", съдържащо миниатюри от Мустафа Накши. Тези миниатюри са издържани в „нерaтивен стил", присъщ на художниците от XVI век, проявявали таланта си в ръкописи предимно на историческа тематика.

През XVII век се създават твърде много гадателни книги, съчинения с религиозно и мистично съдържание, което изключва илюстрирането им. Това е една от причините ред художници да се „решат" да съставят албуми, съдържащи само рисунки — така наречените муррака. Сюжетите им са идилични — млади мъже и жени в градини, свенливо любуващи се на красотата си, а също така старателно и природонаподобително изобразени цветя, растения и животни — най-вече кучета, коне и птици.

В следващия XVIII век остро характерна е тенденцията към европеизация на османското изкуство, което дава отражение и в миниатюрната живопис. Най-изявените художници от това време са Левни,[148] Абдулах Бухари, Сеит Юмни, Каюм Бая, като вече се проявяват и местни художници-християни — Рафаил, Константин, Страти и др., работещи предимно в столицата на империята. Както се изразява М. Анд, през XVIII век започва „началото на края на миниатюрното османско изкуство".[149] Едно от най-типичните явления тогава в изобразителното изкуство е отразяването на градското ежедневие на лица от различни народности и професии и на жени — неопоетизирани, незабулени, разположени в различни пози на харемски дивани, къпещи се в хамами и т.н. Портретите придобиват реалистична триизмерна плътност, техният фон — било градински, било друга природна среда или интериор на дом, се отдалечава в дълбочина, т.е. пирамидалната изобразителна техника, а и художествено виждане, присъщи на миниатюрата, се заменят с европейските ренесансови и след ренесансови.[150]

Ясно е, че през XIX век изобщо не може да се говори за османска миниатюра. Живописта в Османска Турция навлиза в нова фаза, като за жалост епигонството е преобладаващо. Художниците творят със съзнанието и желанието изкуството им да бъде „европейско" и напу-

скайки традициите на миниатюрните източни школи, не са в състояние да създадат национален облик на творбите си. Едва през XX век, и то към средата му, си пробива път една нова вълна, характерна със своя експресионизъм; особено силно въздействуваща е турската карикатурна живопис, в която се чувствува определено близостта ѝ с древната тюркска гротескова изобразителност.[151]

По-горе споменах, че създатели на османската миниатюра са не само турци. В школуването на местни художници са участвували както европейци, така и персийци и други творци, привлечени най-често от Средна Азия. Така например по времето на Селим I и победата му над Тебриз в 1514 г. от Иран са доведени 16 художници и няколко от Халеб. Между тях заслужават да се споменат Таджеддин и синът му Хюсеин Бали, Хасан Челеби и др.

Според един документ от 1557 г. в двореца Топ Капу е имало две ателиета — едното „местно", така наречено на „Джемаат-и Рум накашларъ",[152] включвало 26 художника и „Джемаат-и аджем накашларъ", т.е, в което са работили чужденци, между които 9 с най-разнообразен, но неупоменат в документа произход, 7 персийци от Тебриз, 1 унгарец и един франк" — също не е отбелязан произходът му, нарича се Кабтас. Следва да се подчертае, че е имало и султани-художници, калиграфи и илюминатори.[153] Художниците в тези ателиета работят под ръководството на един майстор, наречен „сернаккаш" или „наккашбаши" — главен художник. Той налага своя стил на работа и избира сюжетите на всяка миниатюра, като възлага рисуването на отделни детайли на различни лица.[154]

Много специалисти са ангажирани в изработването на един ръкопис. Колективният труд над ръкописната книга включва участието освен на автора (коментатор, компилатор, съставител), и на калиграф (хатат), който ще препише текста от черновата; илюминатор, наречен мюзехип, който украсява ръкописа със заглавки, винетки и други орнаменти; чертожник на полетата, рамкиращи текста (джедвелкеш); друг илюминатор за флорални декоративни елементи (гирихбенд); приготвящия златната смес или „бълкачът"; илюминиращия със злато бордюри (зерефшан); правещия „мраморна" хартията — такава техника се прилага за вътрешните корици, наречена „ебру"; изобразяващия флорални рисунки, чрез рязане на хартия, които се залепват по полетата около текста; следва миниатюристът, когато е предвидено ръкописът да има сюжетни илюстрации (наккаш); подвръзвач и гравьор на подвързиите. Гравюрата се нарича „ругни", а по-късно „едирне иши", тъй като най-добрите майстори в това изкуство от XVI век нататък са от Одрин, където то е било развито още преди превземането

на Цариград, но се утвърждава през споменатите столетия.[155] „Лакетата" — високо квалифицирано изкуство за изготвяне на красиви подвързии, изискващи специална техника, при която повърхността на кориците е богато орнаментирана и блестяща. Тази техника се използува и в дърворезбата. „Лакетата" е продукт преди всичко на одринските майстори и също носи названието „едрине кяръ" — синоним на красиво обработена подвързия, изящно орнаментиран капак на кутия, дървено оцветено стенно декоративно пано̀ и подобни изделия.

У нас, преди всичко в Ориенталския отдел на НБКМ има запазени множество образци на красиво оформени ръкописи от гледна точка на калиграфското илюминаторско и подвързваческо майсторство.[156] За съжаление, както отбелязах, не притежаваме османо-турски ръкописи с миниатюри, а само персийски, и то твърде малко, сравнени с цялото богатство от подобна ориенталска ръкописна книжнина.[157] Но преди всичко трябва да се съжалява за това, че разполагаме с извънредно малко сведения, и то в повечето случаи отново косвени, къде в българските земи е имало развити художествени занаяти или ръкописно книгоизкуство. По пътя на логиката, такива центрове са били селищата, в които са преписвани или оригинално създавани книги, за което може да се съди по текстовете, съдържащи подписа на автор или копист, податка за място на преписа и други данни, намиращи се в приписки на ръкописите. Трудно е да се допусне, че изработеният на завидно калиграфско ниво ръкопис, изящно украсен и подвързан, в който е отбелязано че е преписан в Самоков,[158] например е пътувал до Одрин или Цариград, за да достигне до нас в сегашния си високохудожествен като оформление вид. Образци за много добро художествено изпълнение са значителен брой видински, шуменски, силистренски, плевенски, самоковски, кюстендилски, софийски и други ръкописи, което предполага, че вероятно в тези градове е имало освен книговезки работилници и други майстори, посветили дарбата си на ръкописното художество. Например в Шумен според С. Юнвер е имало много добри калиграфи и самостоятелна калиграфско школа през XIX век.[159] Друг турски автор, който посочва Шумен като развит център на османското ръкописно дело и споменава за автори на оригинални съчинения, приложници, занимаващи се с украсата на книгите там, е Кескиоглу.[160] Ето защо е странен фактът, че никъде не се говори за останалите градове в българските земи, споменати по-горе — в наша или чужда, предимно съвременна турска литература, изследваща поселищната история или други проблеми — изкуствоведски, книжовно дело и пр.

Ако се допусне все пак възможността, че черновите на ръкописите са били изпращани в други средища на Османската империя, за да бъдат художествено оформени, най-вероятно това да е било Одрин за румелийските провинции. Но това са само предположения, които заслужават да бъдат доведени до изчерпателен отговор, който засега не може да се даде поради вече изтъкнатите причини.[161] Ще се задоволя с данните от ръкописите, за които писах по-горе, от които ще допусна, че в селищата, където е имало духовни учреждения, библиотеки и добри калиграфи, е имало и ателиета, в които се е създавала хубавата ориенталска книга, запазена днес и в наши архивохранилища.

Затвореността на миниатюрната живопис в дворцовите хазни и библиотеки е и една от причините тя да стане достояние на изследователите едва в ново време, а и едва напоследък — през XX в. да се заговори за турската миниатюра като самостоятелно изкуство.[162]

БЕЛЕЖКИ

[1] За нарушението на този принцип вж. по-долу.
[2] Вж. параграфа „Килимарство и тъкачество".
[3] По-долу ще проследим основните белези и произход на стила „руми".
[4] Вж. за стила „чини" (хатае) страниците за стиловите направления.
[5] D. K U B A N. TÜRKYE SANATI TAHIRI. ISTANBUL, 1978, p. 103-104.
[6] М. С т а й н о в а, „Османски паметници на архитектурата XV-XVIII в." студия разработено за Многотомната балканска история, т.II, 1979-1980 г.
[7] MILLETLERARASI BIRINCI TÜRK SANATLARI KONGRESI. ANKARA, 1962.
[8] Пак там, с. 2
[9] Пак там, с. 3-7
[10] N. S E V I N. TÜRK RESIMGELENEğ *INDE ESAS UNSUR INSAN RESMIDIR, p. 339-347; H. H. TAMER. TÜRK ÇINILILERININ TERKIP VE TEKNIğ *INE DAIR BAZI TAHLIL, MÜSAHEDE VE MUKAYESELER, p. 360-370. A. S.. ULGEN. TÜRK MIMARISININ I Ç DEKORU NASIL VÜSÜD BULDU, p. 383-489 etc.
[11] SANAT TARIHI YILLIGI, SANAT TARIHI ENSTITÜSÜ, INSANBUL, 1964-1981. Поредица от годишници по история на изкуството, започнали да излизат от печат от 1964 г.
[12] H. K A R A M A G A R I L I. ÇORUM ULU CAMIINDREKI MIMBER, S.T.Y., INSTANBUL, (I), 1964-1965, p. 124-126.
[13] S. Y E T K I N. OSMANLI SARAY HALILARINDAN YENI ÖRNEKLER. S.T.Y., VII, 1976-1977, ISTANBUL, 1977, p143-165; — YENI BULUNAN HAYVAN FIGÜRLÜ HALILARIN TÜRK HALI SANATINDAKI YERI. S.T.Y., V, 1972-1973, ISTANBUL, 1973, p. 292-307; A. ALDOGAN. KONYA MEVLGNA MÜZESINDEKI KGBE TASVIRLI BIR SECCADE. S.T.Y., IX-X, 1979-1980, ISTANBUL, 1981, p. 23-29 etc.
[14] TÜRK KÜLTÜRÜ BELGELERLE TÜRK KÜLTÜRÜ, SANAT, KÜLTÜR VE SANAT, BELLETEN , etc.
[15] G. R E N D A. BATILALAŞMA DÖNEMINDE TÜRK RESIN SANATI 1700-1850, AHKARA, 1977; R. ARIK. BATILALAŞMA DÖNEMI ANADOLU TASVIR SANATI, ANKARA, 1976, etc.
[16] TÜRKIYE IŞфинансира издаването на поредица изкуствоведски трудове със средства на Кемалистката партия в Турция (завещани от К. Ататюрк), като голяма част от най-добрите и луксозни издания са от 70-те години насам.
[17] I. H. B A L T A C I O G L U. TÜRK PLASTIK SANATLARI. ANKARA, 1971.
[18] A. AKAEL. RELIGIOUS PICTURES IN TURKISH ART. ISTANBUL. 1975.
[19] A. A K A R. C. K E S K I N E R. TÜRK SÜSLEME SANATLARINDA DESEN VE MOTIF. ISTANBUL, 1978.
[20] Op. cit., p. 50.
[21] D. A R S E V E N. TÜRK SANAT TARIHI. MENŞEINDEN BUGÜNE KADAR MIMATI HEYKEL, OYMA VE RESIM. ISTANBUL, 1963-1965; C. E. ARSEVEN. TÜRK SANATI. ISTANBUL; — L'ART TURC DEPUIS SON ORIGINE JUSQU'A NOS JOURS.
[22] H. REDZIC. ISLAMIC ART. JUGOSLAVIJA. BEOGRAD, 1967; А. Джурова. Ислямски влияния върху украсата на българските ръкописи XV-XVII в., сп. Проблеми на изкуството, бр. 3, 13, 1980 г., с. 31-33. К. Паскалева-Кабадаиева. Ислямски влияния върху българското изкуство през XV-XVIII в., пак там, с.25-30.

[23] Тук изключвамс фолклорното изкуство, тъй като то има свое самостоятелно развитие и специфика и рядко излиза от рамките на едно местно затворено творчество. Имам предвид влезлите в „пазарен оборот“ и официалните паметници на изкуството.

[24] Г. Р Е Н Д А, Цит. съч., с. 77-137. Р. АРЪК, пос. съч., с. 27-97. А. РОШКОВСКА. Към въпроса за декоративната стенопис от Възраждането, сп. Архитектура, кн. 9-10, 1974, с.

[25] D. A R S E V E N. TÜRK SANAT TARIHI, IX fas., p.675.

[26] D. A R S E V E N. TÜRK SANATI..., p. 184.

[27] М. С Т А Й Н О В А, пос. студия за османската архитектура, XV-XVIII в.

[28] D. A R S E V E N. TÜRK SANATI..., p. 185.

[29] За сталактитите вж. по-долу в труда.

[30] D. A R S E V E N. TÜRK SANATI..., p. 185-187.

[31] SYMBOLIK DES ISLAM. BEGRÜNDET VON F. HERRMANN, STUTTGART, 1975, p. 17-18.

[32] D. A R S E V E N. TÜRK SANATI..., p. 186.

[33] C. ARSEVEN. op. cit., p. 188, D. KUBAN, op. cit., p. 143, Ю. Миллер. Искусство Турции, 1965, с. 13 и др.

[34] D. K U B A N, op. cit., p. 143.

[35] Вж. илюстративния материал.

[36] C. ARSEVEN. op. cit., p. 187-188.

[37] Например чешмата „Имрахор“ в Истанбул.

[38] Вж. параграфа „Дърворезба“.

[39] B. U N S A L. TURKISH ISLAMIC ARCHITETURE. SELJUK TO OTTOMAN, LONDON, 1973, p. 80.

[40] C. A R S E V E N. op. cit., p. 192.

[41] B. U N S A L, op. cit., p, 80.

[42] C. A R S E V E N. op. cit., p. 194.

[43] Вж. илюстративния материал.

[44] За техниката и тяхната направа вж. Арсевен, пос. съч, с. 197-198.

[45] Вж. параграфа за „Металопластика“.

[46] A. A K A R, C. KESKINER, op. cit., p. 9-10.

[47] За периодизацията в османското изкуство вж. М. Стайнова, пос. студия за османската архитектура през XV-XVIII в.

[48] A. A K A R, C. K E S K I N E R, op. cit., p. 11.

[49] За жанра „шукуфе“ вж. по-долу.

[50] За тези мотиви А. Акар и Дж. Кескинер пишат, че са символи на плодородието. Вж. пос. съч., с. 11. Това може да е така, но не е свързано с традиционните представи на османските турци, т.е. символиката не е осъзната от тях, тъй като произходът им е европейски и античноевропейски и османците са ги взели наготово от Европа чрез образци на изкуството.

[51] C. A R S E V E N. op. cit., p. 208-209, 419.

[52] T. M. A R N O L D. PAINTING IN ISLAM. NEW YORK, 1965 (copyright), p. 65-66.

[53] Докато терминът „чини“ се употребява в по-широк смисъл, терминът „хатае“ се отнася по-скоро за декоративен маниер в текстила и керамиката, но произходът му е също средноазиатски и далекоизточен.

[54] А р н о л д, пос. съч. с. 67.

[55] А р н о л д в пос. съч., посл. стр. пояснява, че географските граници на Рум и Чин не са много точно определени — земите, включващи понятието „Рум“ са населяваните около ЦАриград с гърци и латини територии, но също така влизали и

други краища от Византия. Същевременно „Рум“ обхващал владенията на селджуците, съществували по времето на Низами. Но изобщо „Рум“ тогава е покривало понятието за Запада, за разлика от „Чин“, който от своя страна не означавал само Китай, но и така наречения от Арнолд Китайски Тюркестан и страните, граничещи със Северен Иран, т.е. Изтока и Далечния изток.

[56] Вероятно Низами е имал предвид не полусферичен купол, какъвто имат османските джамии, а кълбовиден или напомнящ на луковица, каквито се срещат в Средна Азия и други източни страни.

[56а] М. Стайнова. Модата „Алафранга“ в Османска Турция през първата половина на XVIII век. Сб. „Балкански културни взаимоотношения“. Студиа балканика, 15, С., 1980, с. 28-29.

[57] А. Рошковска, М. Стайнова. Дърворезбата в Османската империя и българската възрожденска резба. Сп. Изкуство, кн. 9-10, 1974, с. 34.

[58] C. ARSEVEN. op. cit., p. 236.

[59] За дърворезбата и различните видове техники в селджушкото и османското изкуство. Вж. H. KARAMAGARALI, op. cit., p. 120-142 и G. ÖNEY. ANADOLU'DA SELÇUKLU VE BEYLLIKLER DEVRI AHSŞAP TEKNIKLERI. S.T.Y., III, 1969-1970, ISTANBUL, 1970, p. 135-166.

[60] M. Z. PAKALIN. OSMANLI TARIH DEYIMLERI VE TERIMLERI SÖZLÜGÜ. ISTANBUL, 1951, fas. VI, p. 505.

[61] K. ÇIG. TÜRK LAKE MÜZEHHIPLERI VE ESERLERI. S.T.Y., III, 1969-1970, ISTANBUL, 1970, p. 243-252; G. RENDA, op. cit., p. 175-185.

[62] R. BULUT. LALE DEVRINDE ARABA SALTANATI. BELGELERLE TÜRK TARIHI, 16, 1, ISTANBUL, 16A. AKAR, C. KESKINER, op. cit., p. 1969, p. 34-38.

[63] А. Рошковска, М. Стайнова Дърворезбата..., с. 35-37.

[64] Пак там, с. 40.

[65] K. OTO-DORN. TÜRKISHE KERAMIK. ANKARA, 1957, p. 7.

[66] K. OTO-DORN. ISLAMSKA UMETNOST. NOVI SAD, 1971, p. 201-202.

[67] В случая имаме предвид провинциалните малки джамии от граждански тип с дървени тавани, оформлението на молитвените салони, на които е почти еднакво с това на жилищни сгради. У нас подобни джамии има в Русе, Златоград, в някои села от Североизточна България и другаде.

[68] Вж. пак Ото-Дорн, пос. съч., пос. стр...

[69] А. Рошковска, „За късната средновековна българска светска стенопис — XIV-XV“ — материал от архива на НИПК.

[70] Вж. М. Стайнова, Тенденции в културата на Османска Турция през първата половина на XVIII в. „Ляле деври“, С., 1975. Дисертация, с. 171-172.

[71] G. RENDA, op. cit., p. 82. Вж. още R. OSMAN. EDIRNE EVIERI. ISTANBUL, 1976.

[72] М. Стайнова, Пос. дисертация, с. 173 и фотос.

[73] Пак там, пос. стр. и фотос.

[74] Пак там, с. 174 и фотос.

[75] C. ARSEVEN. L'ART TURC..., p. 134.

[76] М. Стайнова, пос. дисертация, с. 174 и фотоси.

[77] З. ДАНЦ. Орнаменти фресака на Сербје и Македоније от XII до XV век. Београд, 1961.

[78] М. Стайнова, пос дисертация, с. 175 и фотоси.

[79] А. Рошковска. Орнаменталната стенопис на самоковските майстори пред XIX в. С., 1968, Дисертация, с. 145.

[80] М. Стайнова. Османската култова архитектура на балканите и в днешна Турция. Studia Balkanica, 1982.

[81] Вж. за техниката в керамичното изкуство H. H. TAMER. TÜRK ÇINILIRININ TERKIP VE TEKNIGINE DAIR BAZI TAHLIL, MÜÇAHEDED VE MUKAYESELER. X.M.T.S.K., p. 360-369.

[82] Ю. МИЛЛЕР. Искусство Турции..., с. 49.

[83] H. H. TAMER, op. cit., p. 367.

[84] K. OTO-DORN, op. cit., p. 197

[85] Ю. МИЛЛЕР. пос. съч., с. 44.

[86] A. AKARCA. GEMI TASVIRI BIR ÇANAKKALE TAABAGI VE RESSAMI. S.T. vii, 1976-1977, ISTANBUL, 1977, p. 1-21.

[87] C. ARSEVEN. L'ART TURC..., p. 257.

[88] H. H. TAMER, op. cit., p. 366.

[89] Ю. МИЛЛЕР. пос. съч., пос. стр.

[90] A. REFIK. HIGRION IKINCI ASIRDA ISTANBUL HAYATI, 1930, p. 65, doc. 90.

[91] E. A. LANE. LATER ISLAMIC POTTERY. LONDON, 1958, p. 63.

[92] Пак там, пос. стр.

[93] Вж. Арнолд, пос. съч., с. 5-6; Арсеевен, пос. съч., с. 21-22; Ото-Дорн, пос. съч., с.231-232; Акеел, пос. съч., с. 11-12 и много други.

[94] Вж. КОРАН, сура 5 (Трапеза), стих 92. Превод и коментар И. Ю. Крачковского, М., 1963, с.101 и Арнолд, пос. съч., с. 5.

[95] Вж. КОРАН... сура 5, стих 110.

[96] Вж. К. Ото-Дорн, пос. съч., с. 232 и там пос. литература.

[97] Вж. фотоси-приложения към пос. дисертация от М. Стайнова, с.186.

[98] Вж. G. GOODWIN. HISTORY OF OTTOMAN ARCHITECTURE. LONDON, 1971, p. 432-454.

[99] Вж. фотоси от чешми, приложения към пос. дисертация, с. 158 и А. Рошковска, М. Стайнова. Паралел между българските възрожденски чешми и чешмите в Османската империя. В сб.„Мироглед, метод и стил в изкуството“, БАН, С., 1975, с. 313-341.

[100] Ю. МИЛЛЕР. пос. съч., с.193.

[101] Пак там, пос. съч.

[102] Авторът на настоящата статия е прекла надписи върху някои твърде интересни от гледна точка на собственост и авторство сахани, също запазени в Етнографския музей в София. Вж. за тях В. Ковачева. Надписи на турски език върху сахани. Сп. Музеи и паметници на културата, 2, 1977, с. 18-24.

[103] М. Стайнова - фотоси, приложения към с. 194 от дисертацията.

[104] Н. Мавродинов. Изкуството на Българското възраждане, С., 1957, с.369.

[105] Известен с фактът, че чипровски майстори-златари са работили в Румъния и са автори, при това подписвали се, на най-добрите образци на метални изделия, съхранени в румънските музеи. Вж. за тях D. GIURESCU. MAI*TRES ORPHEVRES DEKIPROVAZ EN VALACHIE EN XVIIe SIFCLE. REVUE DES ÈTUDES SUD-EST EUROPÈENNES, t.II, 3-4, p.467-510, 1963.

[106] Г. Бакърджиев. Кована мед, С., 1957. Вж. още В. А. Ковачева-Костадинова. Български медни съдове. Произход, развитие, етническа специфика. Автореферат на дисертация, С., 1979, с. 23, с приложения и там пос. литература.

[107] Това, което може да се каже за металните изделия, не се отнася за грънчарските и то защото този вид производство остава диференцирано от художествения занаят „Керамика“. Оттук идва и липсата на всякакво сходство между официалното

османско керамично изкуство и местното балканско грънчарство, освен по отношение на някои форми на съдове.

108 Често пъти по тези съдове има кратък надпис на арабица, например „мед" — „нехаз". Той обикновено представлява печат за качеството и пробата на метала, който е свързан с пазарната обратимост на тези изделия. Така че не бива да се смесват тези печати с националния произход на съответното изделие.

109 М. Стайнова — Диссртация и фотоси — метални съдове, приложен ие с. 197.

110 D. STEWART. L'AUBE DE L'ISLAM. PARIS, 1968, p. 171-172..

111 D. KUBAN, op. cit., p. 152, 153.

112 S. YETKIN. OSMANLI SARAY HALILARINDAN... p. 143-165.

113 C. ARSEVEN. TÜRK SANATI..., p. 253.

114 V. GERVERS. ORIENTAL CARPETS FROM EASTERN EUROPE. IN: ISLAM IN THE BALKANS. PERSIAN ART AND CULTURE OF THE 18th AND 19th CENTURIES. EDINBURGH, 1979.

115 D. STEWART, op. cit., p. 172.

116 Ю. МИЛЛЕР, пос. съч., с. 48.

117 D. KUBAN, op. cit., p. 229.

118 V. GERVERS, op. cit., p.

119 ЕВЛИЯ ЧЕЛЕБИ. Пътепис. Превод от османотурски, съставител и редактор С. Димитров, С., 1972, с.45 и с. 68, индекс 107.

120 Вж. А. РАФИК, пос. съч., с.37, док. 79.

121 Ю. МИЛЛЕР. пос. съч., с.46.

122 Вж. С. ARSEVEN пос. съч., с. 267.

123 Вж. фотоси-приложения, репродукции от Арсевен, пос. съч., с. 271, 275.

124 Г. ФЕХЕР. Турецкие миниатюры времен покорения Венгрии. Будапест, 1975, с. 7.

125 M. AND. TURKISH MINIATURE PAITING. THE OTTOMAN PERIOD. ANKARA. 1978. Излага обобщено становище и на други автори, като например: Р. Етинхаузен, Е. Грубс, К. Есин, А. Атеш, О. Асланапа, Кл. Йеткин, Х. Едхем, И. Щукин, Н. Атасой и пр., с. 22-23.

126 Следва да се отбележи, че Анд не прави уговорка за разликата между „тюркска" и „турска" живопис, независимо от еднаквото изписване на тези думи на английски в случая.

127 Пак там, с. 22-23.

128 За тях вж. цит. съч, с. 23 и Г. Фехер, цит. съч, с. 10.

129 М. АНД, цит. съч., с. 23 и сл.

130 Пак там, с. 24.

131 Z. AKALAY. TARIH KONUDA JLK OSMANLI MINIATÜRLERI, STI, 1966-1968, ISTANBUL, 1968, p. 102-116; STY, 1969-1970, ISTANBUL, 1970, p. 151-166; N. ATASOY. „SÜLEYMANNAME" VE MACAR NAKKAS PERVANE; STY 1969-1970, p. 167-197; H.AKSU. SLTAN MURAD SEHINAHAMESI;, STI, IX-X, 1979-1980, ISTANBUL, 1981, P. 1-23, etc.

132 За тези ръкописи, намиращи се по различни архивохранилища, може да се съди освен по трудовете на М. Анд, Г. Фехер, Г. Рente, Ю. Миллер, Ю. Райс и ред други, така и от публикуваните материали от петте конгреса по турско изкуство в периода 1959-1975 г. и множество изследвания в специализирани списания, издавани в Турция и други страни. Вж. за тях библиографска справка в студията ми „Изкуството на османските турци през XV-XVIII в.", ръкопис. У нас са приведени в известност всички ръкописи с миниатюри от Дж. Сайар — „Опис на персийските ръкописи", С., 1978, с. 236, а първа крачка в изследването им е трудът на

М. Киселинчева — „Персийски миниатюри от XVI в. от ръкописите, съхранявани в НБКМ в София", С., 1981.

[133] М. К И С Е Л И Н Ч Е В А, цит. съч., с. 7.

[134] М. А н д, пос. съч., с. 26.

[135] D. T. R I C E. ISLAMIC PAINTING. A SURVEY. EDINBURGH. 1971.

[136] Пак там.

[137] Този въпрос още е спорен. Някои изследователи смятат, че работил по-рано, но албумите, за които споменах — на Мехмед II Фатих, са били притежание на същия султан, поради което и творчеството на Сиях Калем се датира към средата на XV век. Вж. М. Анд, цит. съч., с. 23.

[138] М.- А н д, цит. съч., с. 26.

[139] Пак там.

[140] Вж. за чуждените-миниатюристи в османския двор по-долу.

[141] Рейс Хайдар Нигяри сам е бил на морска служба, преди да бъде привлечен в двора като художник.

[142] E. J. G R U B E. TÜRK MIMNIATÜR ECOLÜ, MILLETARASI BIRINGI TÜRK SANATLARI KONGRESSI, p. 217-247. Z. AKALAY, op. cit., p. 102-116. H. ASKU, op. cit., p. 167-197. E. ATIL. AHMED NAKSI, AN ECLETIC PAINTER OF THE EARLY THE CENTURI FIFTH INTERNATIONAL CONGRESS OF TURKISH ART, BUDAPEST, 1978, p. 103-121. E. G. SIMS. THE TURKS ILLUSTRATED HISTORICAL TEXTS, op. cit., p. 747-722.

[143] Мастера искусства об искусстве (под ред. А. А. Губера и В. В. Павлова), т. I, М., 1965, Ближний и Средний Восток, с. 143-206.

[144] По М. А н д, цит. съч., с. 29.

[145] C. A R S E V E N. TÜRK SANATI, ISTANBUL, 1972, p.226.

[146] М. А н д, цит. съч., с.29. Ръкописът е от 1692 г. и се пази в Главното управление на вакъфите в Анкара, авторът не дава данни за сигнатурата му.

[147] Ръкописът е запазен в Националната библиотека, сигн. AF 17.

[148] М. С т а й н о в а. Тенденции в културата на Османска Турция през първата половина на XVIII в. „Ляле деври", Дисертация, С., 1975, с. 208-215 и там цит. литература.

[149] М. А н д, цит. съч., с.31.

[150] Такива произведения намират място в ръкописите „Хубнаме" (Книга за красотата), с 39 миниатюри и „Зенаннаме" (Книга за жените) с 44 миниатюри, намиращи се в Истанбулската университетска библиотека, сигнатурата на последния е T.55025 в албум, съдържащ 98 акварелни рисунки, съхранявани в музея Топ Капу, с сигн. A 3690 е едно по-късно копие на албума, съдържащо 32 от тях, съхранявано в Истанбулската университетска библиотека под сигнатура T. 9362 и др. Вж. за други творби от този период Г. Ренда, цит. съч., с. 29-73.

[151] За това свидетелствуват творбите на съвременни художници, печелили не една международна и балканска награда, в това число и в организирани в Габрово от „Дома на хумора" в последното десетилетие изложби. Напр. Балакчиоглу, Доган и др., проявили се и като карикатуристи.

[152] вж. за понятието „Рум" и стила „руми" T. W. ARNOLD. PAINTING IN ISLAM. A STUDY OF THE PLACE OF PICTORIAL ART IN MUSLIM CULTURE, NEW YORK, 1965, p. 66-68.

[153] CL. H U A R T. LES CALLIGRAPHES ET LES MINIATURISTES DE L'ORIENT MUSULMAN, PARIS, 1908.

[154] M. A N D, op. cit., p. 102.

155 K. C I G, op. cit., G. RENDA, op. cit., p. 175-185, M. Z. PAKILIN. OSMANLI TARIH DEYMLERI TERIMLERI SÖZLÜGÜ, ISTANBUL, 1946-1955, fas. VI, p. 505.

156 Вж. напр. Ор. 1425, Коран от 1861 г., преписан в Пазарджик с изящна орнаментация и красиво изработена подвързия; Ор. 2938, също Коран, украсен със завидно майсторство и с орнаментирана с арабеска кожена подвързия; Ор. 1969, препис от съчинението на Халеби „Муният ул мусаллъ ве лъ мюптеди", богато илюминиран с флорални и геометрични мотиви; Ор. 1825, съчинението „Шерих-и Васиетнамс" (Коментар на Завещанието) от Биргеви, преписано в Самоков с красива кожена подвързия и много други, създадени в българските земи, чието високо художествено оформление тепърва следва да се проучва.

157 М. Кисе́линчева, цит. съч., Дж. Сайар, цит. съч.

158 Вж. напр. Ор. 1825.

159 S. U N V E R. SUR LES CALLIGRAPHES TURCS A CHUMEN AU XIX SIECLE ET LEURS OEUVRES. Доклад, изнесен на IV конгрес за Югоизточноевропейски проучвания, Анкара, 1979.

160 O. K E S K I O G L U. BULGARISTANDAKI BAZI TÜRK VAKIFLARI VE ABIDELERI. VAKIFLAR DEERGISI, VII, ANKARA (1968), p. 131-137.

161 Едно обстоятелство, което е пречка да се издират материали по проблема е, че много документи и ръкописи, от които могат да се изпекат сведения са непубликувани, повечето от които се намират в турските архивохранилища или са притежание на частни лица.

162 S. K. Y E T K I N. B: MILLETLERARASI BIRINCI TÜRK SANATLARI KONGRESI..., p. 2, 3-7.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Декоративно-монументалното и приложно изкуство на османските турци се развива и обособява като самостоятелно, със свой специфичен облик, различен от този на другите ислямски изкуства. За това допринася преосмислянето на заварените естетически традиции и идеи на покорените народи, доразвитието и усъвършенстването на форми и декоративни мотиви на древното тюркско и класическо ислямско изкуство и ред други фактори, от които твърде значим е взаимодействието с чужди култури в продължение на векове, осъществяван предимно чрез разширяването на границите на империята.

В разгледаните изкуства пред изследвания период основните стилови направления „руми" и „чими" отразяват съотношението между европейското и източното изкуство. Стилът „руми" е този, който най-много допринася за оригиналността на османското изкуство и има особено значение именно в декоративните и приложни жанрове. Още с възникването на самостоятелни художествени занаяти на османските турци решителна роля играе античното европейско и византийско наследство, създадено върху така наречените румелийски земи.

Главен фактор за промените, настъпили в естетическите концепции и респективно отразили се върху паметниците на декоративно-монументалното и приложно изкуство, особено през XVIII век, е контактът с Европа и съответно проникването на западноевропейското и най-вече френското влияние. То е мощно до степен да измести закрепения в продължение на близо три века класически османски стил (от втората половина на XV до началото на XVIII век). През целия XVIII век съществува борба между стари и нови форми, естетически възгледи и тяхното съчетание. Новите стилове като турско рококо, барок и пр., от своя страна са в различна степен изявени в официалното столично и провинциално изкуство. В последното традицията се задържа подълго време, що се отнася до представителните османски паметници в центрове, където преобладава турско население и респективно турски майстори и се „европеизира" по-обхватно или следва еволюцията на възраждащото се изкуство в центрове, където преобладава немюсюлманско население.

Но както отбелязах, проблемът за разграничаване на изкуството на османските турци от това на останалите народи в империята, въпро-

сите за взаимодействието с други ислямски и източни изкуства, за самостоятелността му и т.н., са извънредно сложни и за изясняването им трябва да се прибегне не само до естетически, но и социално-философски и други критерии. Това в крайна сметка се обуславя от обществено-политическата структура, създадена в рамките на една империя, на която е подчинена културата на много народи. Декоративно-монументалните и приложни изкуства от своя страна най-малко свързани с идеологията на тези народи, а предимно с материалната, веществената култура, наложена от управляващата османска власт, без друго са един от най-подчинените видове изкуства в Османската империя. В този смисъл най-верният критерий за обективно изследване на приноса на османските турци през XV-XVIII век е да се отчита тяхната способност за избирателност на форми и идеи, в търсенето и създаването на единно и отговарящо на техните вкусове и разбирания изкуство в многонационалната империя, които те управляват. Този критерий търпи най-сериозна проверка през следващия XIX век, когато отчетливо се открояват възрожденските школи в един или друг клон от изкуството на немюсюлманските балкански народи от една страна и тръгналото по пътя на западноевропейското епигонство изкуство на османските турци. Това развитие е естествено следствие от възхода и упадъка на различни по народност и култура общества, в една империя, от които едното е доведено до загиване и съответно на многовековното му изкуство — така нареченото османско.

ПРИЛОЖЕНИЕ

„ТОМБУЛ ДЖАМИЯ“ в ШУМЕН — ВЛИЯНИЕ НА СТИЛА „ЛЯЛЕ“

(Последен доклад, изнесен от Михаила Стайнова на II Международен конгрес на турските изкуства - Варшава, 1983)

В град Шумен, България съществува един османски архитектурен култов комплекс, наречен ТОМБУЛ ДЖАМИЯ, създаден през 1744 г., основан от Халил Шериф паша. По всички строителни и декоративни белези може да бъде отнесен към стила „ЛЯЛЕ“, независимо че е строен повече от десетилетие след така наречения *период на лалетата* (1717-1730 г.), когато този стил възниква и е водещ в Османската империя. Впрочем твърде по-късно, през 1778 г. е издигната в Йозгат така наречената УЛУ ДЖАМИЯ, която твърде много напомня **ТОМБУЛ ДЖАМИЯ**. Т.е. в провинциалната архитектура, след времето, когато в столицата на империята властвува барока, възпросният стил продължава да е предпочитан от местните строители. Посочените примери не са единствени — дори през 19 век в някои средища в румелийските и други земи се градят паметници та архитектурата — предимно култови сгради, които съчетават елементи от класическата османска и западноевропейска следренесансова архитектура,а в тази еклектика преобладават и характерните за стила „Ляле“ черти.

Най-разпространеното и приемливо обяснение за късното отражение на стила „Ляле“ в отдалечени от Цариград архитектури паметници е, че различните стилове и строително-декоративни моди и увлечения пристигат и се усвояват със закъснение там. Нерядко обаче това явление може да бъде обяснено и с предпочитанията и вкусовете на основателите на тези сгради, какъвто е случая с шуменския архитектурен ансамбъл. Негов фондатор, както споменахме вече, е Халил Шериф паша — един от изявените представители на управленческата прослойка през *Ляле деври* в Цариград и ревностен привърженик на всички нововъведения през този период.

Томбул джамия в Шумен представлява интересен ансамбъл, състоящ се от джамия, висше духовно училище (медресе) с библиотека и основно училище, приобщени в единна композиция чрез умелото преливане на вътрешните дворове и пространства. Джамията с нейното четиридесет метрово минаре се явява основен композиционен център. Двете странични крила — училището и медресето осъществяват естествения преход от едрия мащаб на молитвения салон на джамията към околната архитектурна рамка, в която преобладават древните елементи на жилищни сгради, малките магазини на чаршията. Томбул джамия търси своето място и изява сред съществуващата вече архи-

тектурна среда на град Шумен, израснал още в 15 век в подножието на българската средновековна крепост Шумен. Новият ансамбъл изграден в 18 век се включва умело в оформения вече силует на града, откроява се, но в същото време се приобщава към обемите на безистена, Ески, Сахат и Чарши джамия, часовниковата кула. Общото впечатление обаче е различно от всички останали сгради. Тук не се налага тежката каменна маса, а чувството за лекота и увличане погледа нагоре. Във вътрешното пространство на джамията преобладава същия стремеж към красота и великолепие. Стените са изпъстрени с растителни орнаменти, характерни за стила „Ляле", геометрични фигури и арабски надписи. Джамията прави впечатление с пъстротата си; едно жизнерадостно чувство обзема посетителя. За това допринася както богатата декоративна украса на молитвения салон, майсторски овладяното пространство, така и балкона, който със страничните си крила навлиза дълбоко в салона, приобщава галерията към зоната на ритуала.

Вътрешният квадратен двор на медресето, ограден от три страни от крилата с килиите за студенти, а от четвъртата — от молитвения салон на джамията, е особено добре оразмерен. Покритата аркада, която минава пред всички килии, засилва чувството за простор и майсторски овладяно пространство, съобразено с човешкия мащаб и естетическа потребност. Умело избрано е и мястото на библиотеката, надстроила в известна част долния етаж на медресето, изнесена еркерно по отношение на фасадата, тя сполучливо раздвижва архитектурната рамка, осъществява прехода между по-дребните елементи на килиите за студенти и едрия обем на джамията. Тук всичко е намерило своето място, своята хармонична изява, като част от цялото.

В центъра на вътрешния двор на медресето е чешмата, решена в павилион с покрив, носен от осем каменни колони, върху които стъпват полукръгли дъги със заострени върхове. Този пластично третиран елемент в цялостния ансамбъл обогатява и допълва общото живописно въздействие, възприема се като композиционен център за вътрешното пространство на двора.

Както във вътрешното декоративно и пластично третиране на молитвения салон и медресето, така и в външното архитектурно оформление на Томбул джамия се забелязва нещо ново, различно от останалите културни сгради и ансамбли, построени по нашите земи в периода на османското владичество. Чувствува се нов, освежен и жизнеутвърждаващ архитектурен израз. Формата е творчески претворена, с подчертан стремеж към извисяване, балансиране и изтънчено чувство към пропорциите.

По цялата височина на минарето, особено добре пропорционирано, минават вертикални канелури, които оптически го олекотяват и засилва устрема на формата във височина. Богато орнаментираният парапет на викалото и сталактитните форми, които го поддържат, се възприемат особено живо и пластично както при поглед отвън, така и откъм вътрешния двор на медресето, където въздействието на минарето като доминанта, е още по-силно. Навсякъде каменната маса, която внася инертност в общия образ на сградата, е олекотена чрез пластично третиране на отделни форми и детайли, чрез умело намереното съотношение между плът и отвори.

В композиционната схема на Томбул джамия обаче липсва характерното за мюсюлманските културни сгради подчертаване на основната ос, която съвпада с ходовата линия при главното влизане, и след преминаването през обширния вътрешен двор джамията се възприема като задънка за погледа. В схемата на Шуменския ансамбъл се забелязва влиянието на местната средновековна строителна традиция, за която е типично развиването на преливащи се вътрешни пространства и дворове и то при композиционна ос обикновено перпендикулярна на главното влизане. При Томбул джамия вътрешният двор пред централната културна сграда, характерен за ансамблите в Цариград, е сведен до минимално пространство, което се прелива във вътрешните дворове на медресето и началното училище, решени от двете му страни. Наред с колоните и каменните блокове, донесени по време на градежа от останките на градовете Плиска, Преслав и Шуменска крепост, разположени в съседство, са пренесени и композиционните принципи на архитектурните ансамбли със затворени вътрешни дворове. По този начин влиянието на местната строителна традиция, която сама за себе си представлявала завършена архитектурно-градоустройствена мисъл, определя нова насоченост в развитието на плановата схема, съобразена с изискванията на мюсюлманския култ от една страна, и с новите влияния на западната архитектура от друга. В резултат на тези сложни взаимовръзки и влияния се създава този интересен като композиционна схема ансамбъл, който не повтаря една предварително възприета и наложила се схема, а по свой собствен път достига до хармонично единство на формите, пластично третиране на фасадите, рационална изява на функционалното решение в пространството.

Виталността на местната българска средновековна традиция се дължи на нейната органична връзка с природната среда, с обществено-политическия и военно-стратегически фактор, умело намерената връзка между функция, обемно решение и обединяващата роля на взаимно проникващите се вътрешни пространства.

За да се изясни още по-пълно и влиянието на стила „Ляле“ във време, когато този стил вече не е характерен за официалната архитектура на Османската империя, е необходимо да се спомене нещо повече за фондатора на Томбул джамия, за неговите лични качества и предпочитания.

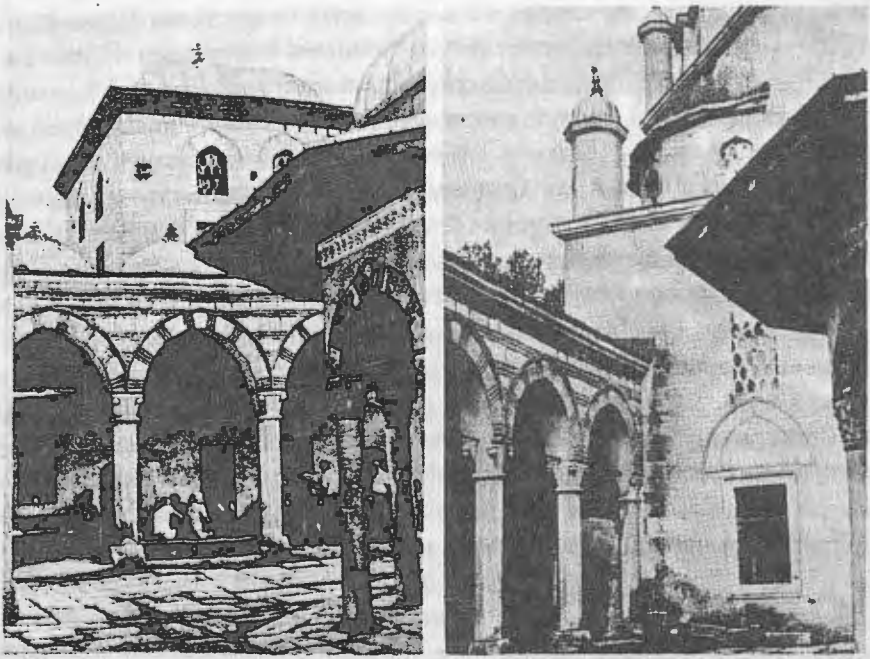
По едно местно предание Халил Шериф паша бил роден в с.Мадара, намиращо се в Шуменския край, а според негово собствено твърдение — в самия град Шумен, което личи от вакъфнамето, включващо условията за строителство на този комплекс. Най-много сведения за Халил Шериф паша черпим от статията на Осман Кескиоглу „Някои турски вакъфи и паметници в България“, публикувана в „Вакъфлар дергиси“..., които от своя страна са взети от така наречения Иззи тарихи, „История на Иззи“. Според тях Шериф халил паша бил учен и образован човек, занимавал се с литература и поезия, с поетика, краснопис, естествени науки и др., които бил изучил до съвършенство. По времето на великия везир Дамад Ибрахим паша, а именно през „Ляле деври“ Халил паша му посветил няколко касиди (оди). Бил един от членовете на така нареченото учено общество, организирано към двора на султан Ахмед III (1703-1730 г.), които превеждали, съставяли коментарии и пр. към арабски и персийски, латински, древногръцки и пр. съчинения.

Изкачвайки се постепенно на все по-високи постове, Шериф паша стигнал до длъжността „кетхуда“ на великия везир през 1736 г., а на следващата станал „Румили асакир-и саа кол сърюджюсю“ — висок военен пост. В 1743 г. отново става кетхуда на великия везир, след това получава чин везир и респ. — титлата паша и бил назначаван последователно валия в Айдън, Трапезунд, Инебахтъ (Лепанто), Белград, Агрибоз (Некропонте) и Босна. По времето, когато заемал за втори път поста кетхуда на великия везир, построил Томбул джамия и комплекс от сгради към нея (1744 г.)

За нас няма съмнение, че не случайно този управник е изискал от архитекта и майсторите-строители да издигнат изследвания паметник в стила „Ляле“. Най-изявено това желание на фондатора е отразено във вътрешната декорация на джамията — стенописите с флорална украса, в които преобладават стилизации на лалета. Можем да допуснем, че известно влияние се е получило и от култовите комплекси от „Епохата на лалетата“, прилагани предимно в градските центрове на Империята, откъдето са произхождали фаворитите на султан Ахмед III. — Например джамията в Невшехирли, родния град на Ибрахим Дамад паша, издигната през 1726 г. е също в стила „Ляле“. Но ако за нея съществува мнение, че е до голяма степен едно маниерно и еклектично произведение, поради нарушаване на пропорциите, поради стре-

межа към новаторство на нейния автор, без да е възприел и почувствувал естетическите принципи на европейското бароково изкуство от една страна, а от друга — нарушил тези на османската класическа архитектура (Куран), същото не може да се каже за Томбул джамия. В Шуменския ансамбъл е намерена мярката, умелото съчетание на конструктивни форми и стилови елементи, което може да се обясни с един по-богат и продължителен опит да се строят подобни еклектични в същността си сгради, но вече с по-задълбочено разбиране на „ключа" към симбиозата на западноевропейско с местно изкуство. Това разбиране, което предполага раждането на едно ново архитектурно майсторство, в което не се отрича старото, като се въвеждат нови, по-прогресивни естетически виждания.

Томбул джамия е един от най-интересните културни архитектурни ансамбли, който се различава от традиционната османска архитектура в българските земи, и има своя специфика и индивидуалност.



Тамбул джамия. Поглед от вътрешния двор.

СПИСЪК НА ПО-ВАЖНИТЕ ПУБЛИКАЦИИ НА МИХАИЛА СТАЙНОВА

1964 г.

„ЗА ПЕРИОДИЗАЦИЯТА ТА ТУРЦИЗМИТЕ В БЪЛГАРСКИЯ ЕЗИК“, сп.„Български език“, изд. БАН, С., год. 14, 1964, кн. 22-3., с. 183-186.

„LES PERSONNAGES DE HITAR PETAR (PIERRE LE FINAUD) ET DE HASREDDINE HADJA DANS LA LLITTERATURE POPULAIRE BULGARE“, „Etudes Balkaniques“, Edition de l'Academi Bulgare de sciences, S., 1966, p.199-206.

„Турски документи за стопанската дейност на Чалъковци“ — съавторство с А. Велков, Известия на НБ „Кирил и Методий“, IX (XV), С., 1969 г., с. 149-170.

1970 г.

„Опис на тимарски регистри“ — съставители: М. Михайлова, А. Велков, П. Груевски, Ст.Андреев, Михаила Стайнова, редактор: Б. Цветкова. Печатница НБКМ, С., 1970.

1971 г.

„Опис-турски документи за църковно-националната борба на българския народ и за християнските църкви в Османската империя 15-20 в.“, НБКМ, С., 1971, 94 стр.

1972 г.

„FONCTION ET EMPLOI DE L'EXPRESSION „Bir akçe ve bir habbe“ (pas d'akçe pas un seul grain“ DANS QUELQUES FORMULES FINALES DES DOCUMENTS OFFICIELS OSMANO-TURCS“, „Etudes Balkaniques“, Academi Bulgare de sciences, S., 1972, p.110-114.

1974 г.

„ИЗ ВЗАИМООТНОШЕНИЯТА МЕЖДУ ВСЕЛЕНСКАТА ПАТРИАРШИЯ И ВИСОКАТА ПОРТА В 20-ТЕ ГОДИНИ НА 18 В.“ — Известия на българското историческо д-во кн. 29р БАН, С., 1974, с. 373-380.

„КЪМ ВЪПРОСА ЗА ОСМАНСКИЯ ЕПИСТОЛАРЕН ЖАНР“— Студия Балканика 8, С., 1974, с. 87-106.

„ДЪРВОРЕЗБАТА НА ОСМАНСКАТА ИМПЕРИЯ И БЪЛГАРСКАТА ВЪЗРОЖДЕНСКА ДЪРВОРЕЗБА“ — в съавторство с А. Рошковска — сп.„Изкуство“, С., 1974р кн. 9-10р с. 34-41.

„AU SUJET DES ILLUSTRATIONS DE L'HISTOIRE OTTOMAN DE CANTEMIR“ — Revue des etudes sud-est Europeennes, tome XII, 1974, p. 586-587.

1975 г.

„DIE WAKFE IN KARAMAN“ — Etudes Balkaniques, Academi Bulgare de sciences, S., p.53-75 в съавторство с В. Мутафчиева, М. Калицин, П. Груевски, А. Велков, Ст. Андреев.

„ТЕНДЕНЦИИ В КУЛТУРАТА НА ОСМАНСКА ТУРЦИЯ ПРЕЗ ПЪРВАТА ПОЛОВИНА НА 18 в.“ — „ЛЯЛЕ ДЕВРИ“ — дисертация.

„Протоколи от съдебния процес срещу Атанас Узунов и другите подсъдими по Хасковското покушение през 1873 година“ — НБКМ, С., 1975, превод в съавторство със Ст. Андреев, А. Велков, П. Груевски, М. Михайлова, Н. Попов.

„ПАРАЛЕЛ МЕЖДУ ЧЕШМИТЕ В ОСМАНСКАТА ИМПЕРИЯ И БЪЛГАРСКИТЕ ВЪЗРОЖДЕНСКИ ЧЕШМИ“ — сб. „Мироглед, метод и стил в изкуството“, БАН, С., 1975, с. 316 — в съавторство с А. Рошковска.

„Видин и Видински санджак през 15-16 век“ Д-р Душанка Лукач — съредакторство с В. Мутафчиева.

1977 г.

„Тенденции в културното и идейно развитие в османското общество през двадесетте години на 18 в.“ — Студиа Балканика 13, БАН, 1977, с. 72-95.

1978 г.

„Румелийски делници и празници от 18 век“ — ОФ, С., 1978 — превод на османотурски документи, подбор и превод от френски и английските текстове от старопечатни издания съвместно с В. Мутафчиева, Е. Грозданова, Л. Генова, М. Калицин, М. Киселинчева, М. Тодорова, М. Бур-Марковска, Н. Данова, Р. Михнева, Сл. Драганова, Сп. Панова, Ст. Андреев.

1979 г.

„ОСМАНСКАТА ИНТЕЛИГЕНЦИЯ И УПРАВНИЦИ В БЪЛГАРСКИТЕ ЗЕМИ В КРАЯ НА 18 И 19 ВЕК“ — Студиа Балканика 4, БАН, С., 1979, с. 233-249.

„МОДАТА АЛАФРАНГА В ОСМАНСКА ТУРЦИЯ ПРЕЗ ПЪРВАТА ПОЛОВИНА НА 18 ВЕК“ — Студиа Балканика 15, БАН, С., с. 21-39.

„OTTOMAN LIBRARIES IN VIDIN“ — Etudes Balkaniques, Academie Bulgare de sciences, S., 1979, p.54-69.

„LE COMMENCEMENT DE LA EUROPEANISATION DE L'ARCHITECTURE DE LA TURQUE OTTOMAN ET CERTAINS ASPECTS DE CON INFLUENCE SUR L'ARCHITECTURE DE BALKANS“ — Revue des etudes sud-est Europeennes, Editura Academi Republicii socialiste Romania, tome XVII, 1979, p. 587-667.

1980 г.

„За привилегиите на Копривщица под османска власт“ — сб. КОПРИВЩИЦА, ОФ, С., 1980, с. 35-39.

1982 г.

„ОСМАНСКИТЕ БИБЛИОТЕКИ В БЪЛГАРСКИТЕ ЗЕМИ — 15-18 ВЕК“ — студии, НБКМ, С., 1982, 205 стр.

„За вакъфската дейност на Осман Пазвантоглу във Видин и Видинския край“ — сп. Векове, С., кн. 6, с. 72-79.

1983 г.

„ЗА ОСМАНСКИТЕ БИБЛИОТЕКИ И КНИГОРАЗПРОСТРАНЕНИЕ“ — Студиа Балканика — Изследвания в чест на акад. Н. Тодоров, БАН, 1983, с. 62-74.

„LA THEME OTTOMAN DANS LE THEATRE DE L'EUROPE OCCIDENTALE DU XVII S.“ — Etudes Balkaniques, Academi Bulgare de sciences, 1984, S., p.95-103.

„NEUE RICHTUNG IM KUNSTLERISCH-LITERARISCHEN SCHAFFEN DES OSMANISCHEN TÜRKEI ZU BEGINN DES 18. JAHRHUNDERTS“ — DAS OSMANISCHE REICH UND EUROPA 1683 BIS 1789: KONFLIKT, ENTSPANUNG UND AUSTAUSCH. WIEN 1983, p.179-193.

1984 г.

„DES RELATIONS ENTRE LE PATRIARCAT OECUMENIQUE ET LA SUBLIME-PORTE AU COMMENCEMENT DU XCIII SIECLE“ — Balkan studies, Thessaloniki, 1984, p.449-456.

1985 г.

„QUELQUES NOTES SUR LA BIBLIOTHEQUE OTTOMANE DE MEHMED HЪSREV PASA A SAMOKOV“ — rOCZNIK OORIENTALISTYCZNY, pOLSKA AKAADEMIA NAUK, wARSZAWA, 1985, P. 59-63.

„ОСМАНСКА КУЛТОВА АРХИТЕКТУРА“ (15-18 в.) Студиа Балканика 18, 1985, БАН, С., с. 234-251.

„ИСЛАМ И ИСЛАМСКАЯ РЕЛИГИОЗНАЯ ПРОПАГАНДА В БОЛГАРИИ“ — сб. „Османская империя“ — система государственного управления, социальные и этно-религиозные проблемы“ — М. 1986, с. 83-103.

ПОСМЪРТНО

„Творческото дело на Д. Ихчиев, Н. Попов, Г. Гълъбов и Б. Недков“ — в съавторство с М. Михайлова — историографски изследвания „България през 15-18 век“, БАН, С., с.309-316, 1987 г.

„КНИГАТА В ОБЩЕСТВЕНИЯ ЖИВОТ НА ОСМАНСКИТЕ ТУРЦИ ПРЕЗ 15-19 В.“ Студиа Балканика 21, БАН, с., с. 121-145, 1992 г.

„LA MOSQUE TOMBUL A CHOUMEN — INFLUENCE DU STYLE „LIALE“ — SEVENTH INTERNATIONAL CONGRESS OF TURKISH ART — 1983, POLISH SCIENTIFIC PUBLISHERS, WARSAW, 1990.

OTTOMAN ARTS IN THE BALKANS
(15th – 16th centuries)

MICHAILA PETKOVA STAINOVA

Summary

The book examines some of the most typical characteristics of Ottoman art of 15th-16th centuries — a period in which the Ottoman Turks conquered the Balkan peninsula and transformed the Ottoman state into a powerful Empire. Islam is studied here not merely as a religion but also as a civilization and a doctrine of certain ethnical, philosophical and aesthetics standards.

As they were getting in touch with the culture of the native captive population, the Ottomans adopted quite a lot of its aesthetic and architectural experience. Specific examples prove the strong influence of the Iranian traditions, consolidated in the Seljuk art and material culture, especially until mid-14th century when Ottoman art and architecture started developing on their own.

Early Ottoman construction was a continuation of the Seljuk tradition. On the basis of the local heritage during the new historical period (14th-beginning of 17th centuries) new concepts developed and an independent Ottoman architecture emerged. The study analyzes the controversy between old and new traditions in the beginning of the 18th century when the Europeanization of Ottoman Turkey began. It was manifested in various arts as a departure from the rigid cultural standards. The new European styles — "Turkish rococo" and "Turkish baroque" — spread to a different degree in official metropolitan and provincial arts.

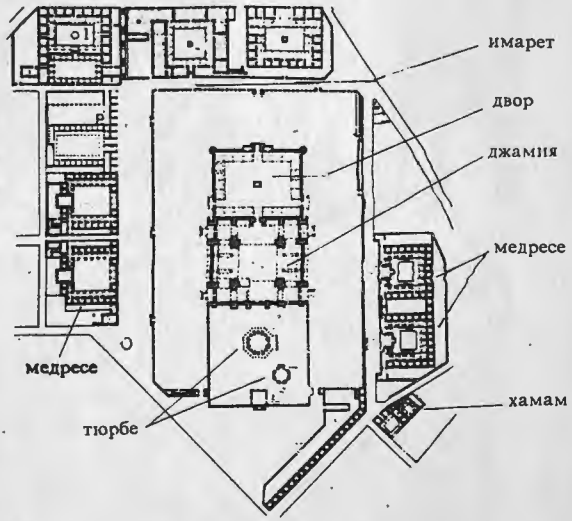
By tracing back the development of the cult-related and secular architecture, of the decorative, applied and fine arts in the Balkans during the period of 15th-17th centuries, the book gives the idea of the role and the high level of local pre-Ottoman architecture and arts and their impact upon the formation and the development of the new Seljuk-based material culture. Native aesthetical traditions and notions af the conquered Balkan peoples contributed to the further development of the decorative-monumental and applied arts of the Ottoman Turks as autonomous and specific, different from the other Islamic arts.

▲ Комплексът на Мехмед II Фатих /1463—1470г. / арх. Синан

▼ Джамията Сюлеймание — поглед към северния вход

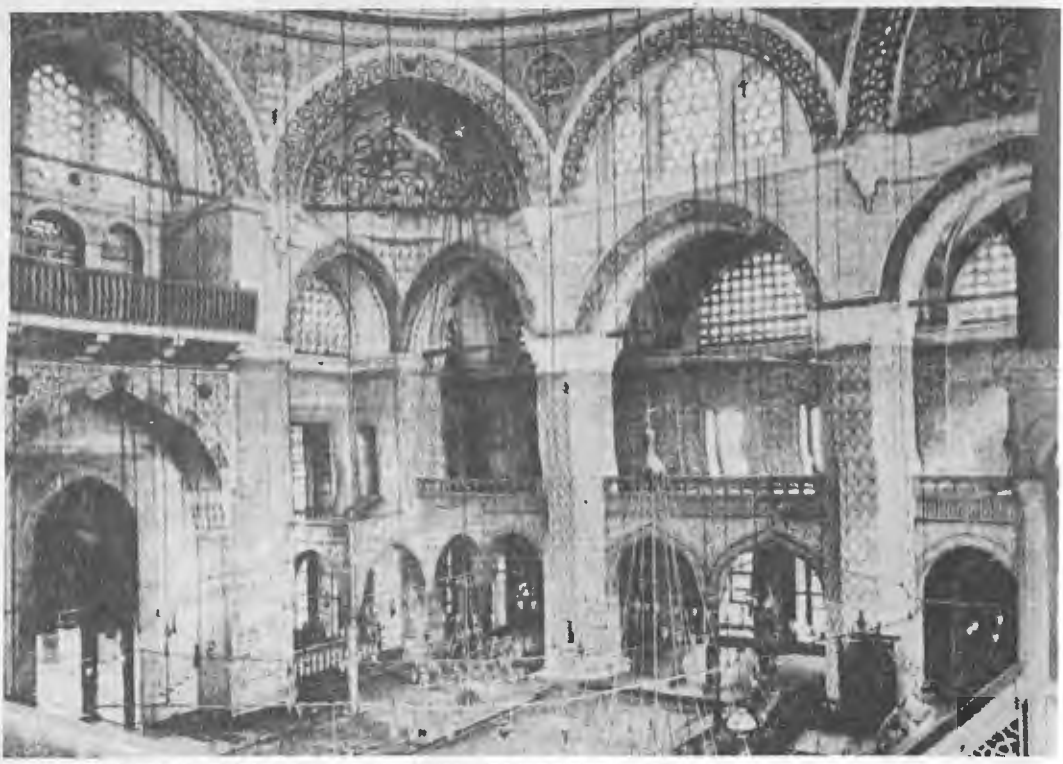
▲ Джамия Шех Заде /арх. Синан/

▼ Сюлеймание комплекс — план.



▼ Поглед към вътрешния двор и фонтана на Сюлеймание джамия

ВЪЗДЕЙСТВИЕ НА ИНТЕРИОРА НА ДЖАМИИ ОТ ИСТАНБУЛ

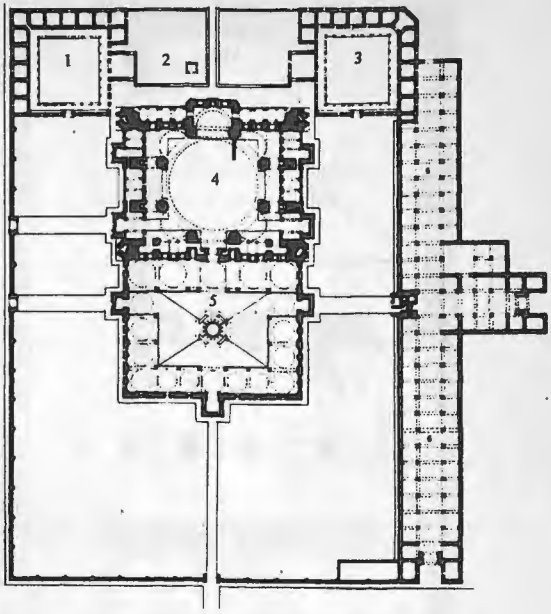


▲ Рустем паша джамия

◀ Джамията Лялели XVIII в.

СЕЛИМИЕ КОМПЛЕКС В ОДРИН 1569 г. /арх. СИНАН/

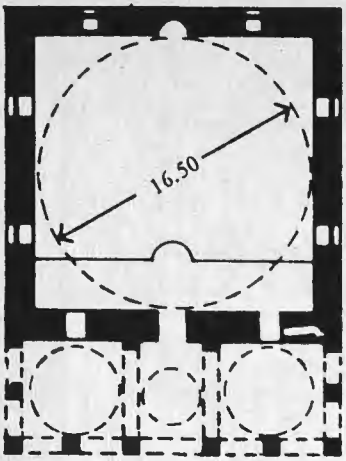
▲ Външен изглед



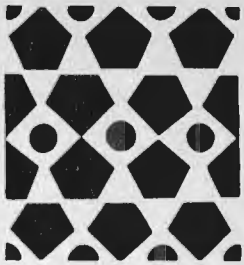
▲ План на комплекса; 1, 3 — медресе, 2 — гробище, 4 — джамия, 5 — фонтан

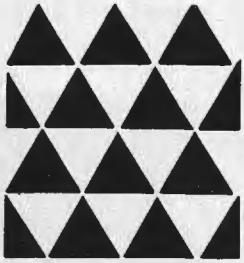
▼ Поглед към вътрешния двор

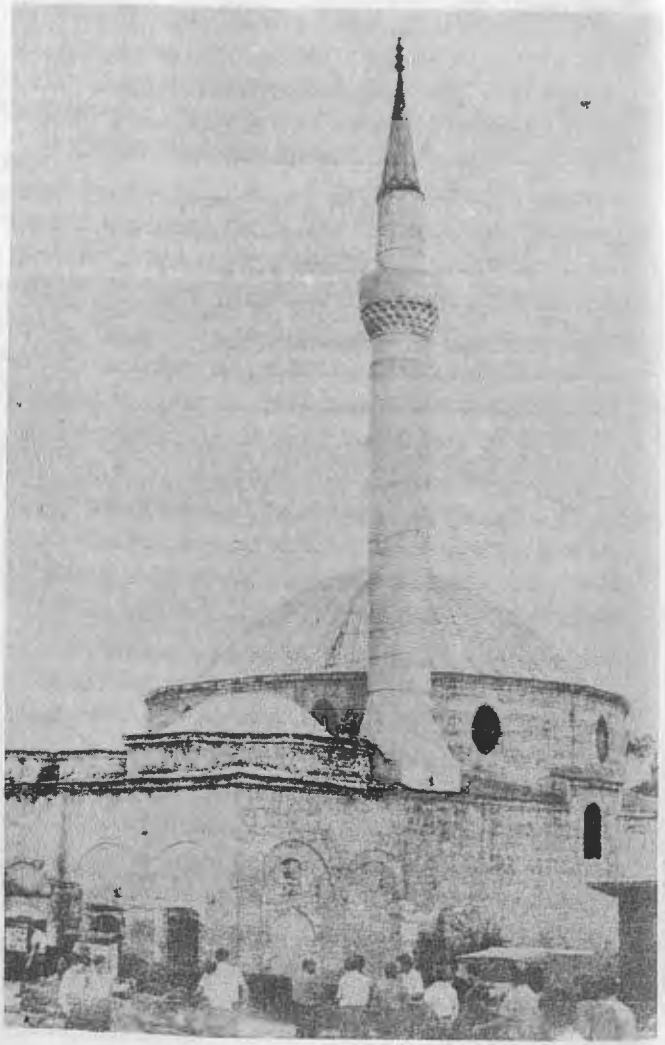
ХАМЗА БЕЙ ДЖАМИЯ В СТАРА ЗАГОРА 1409 г.



◄ План на джамията

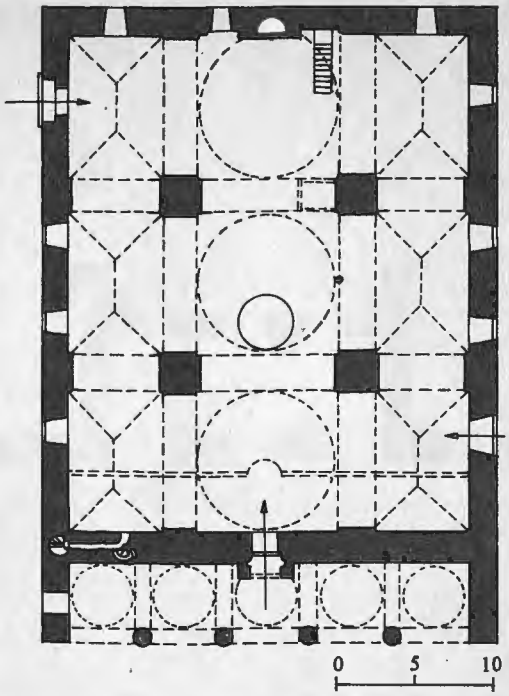






Поглед от северозапад ►

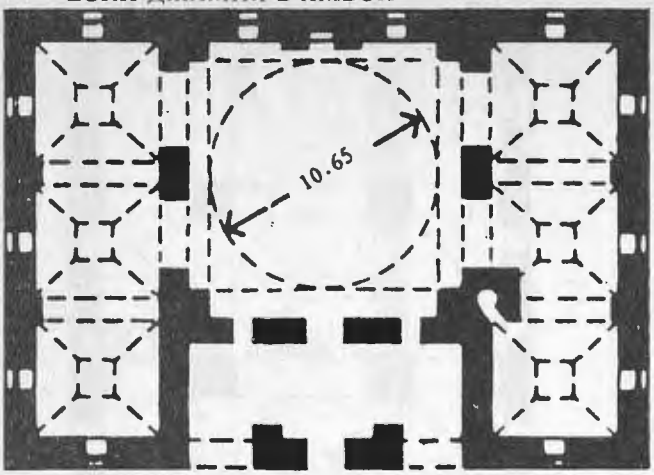
ДЖУМАЯ ДЖАМИЯ В ПЛОВДИВ 1445 г.

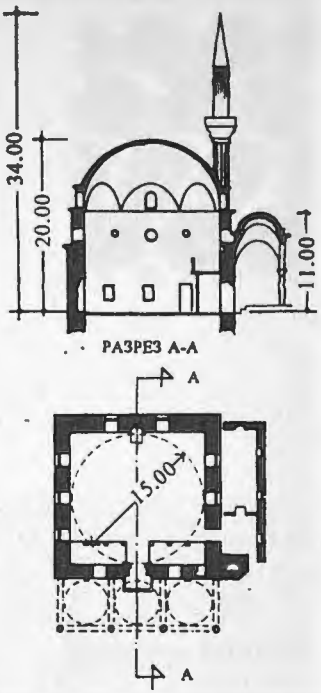


▶ План на джамията

▼ Поглед от югозапад

ЕСКИ ДЖАМИЯ В ЯМБОЛ



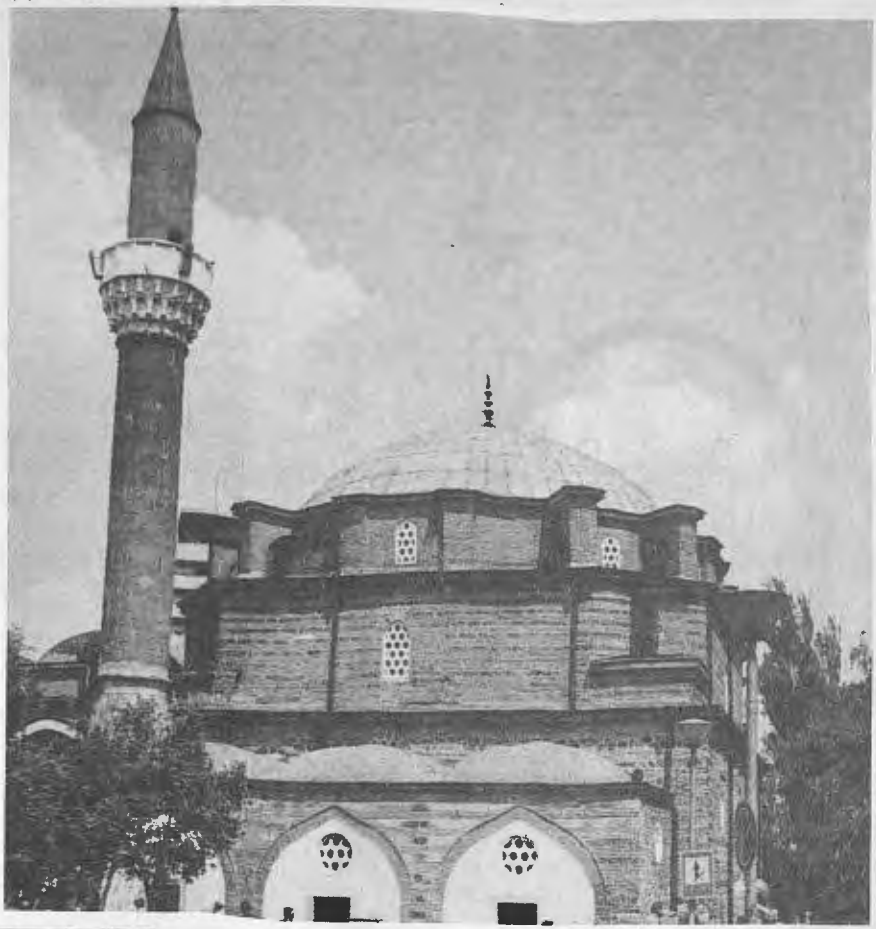


▲ План на джамията след разширението ѝ при втория строителен период в източна и западан посока

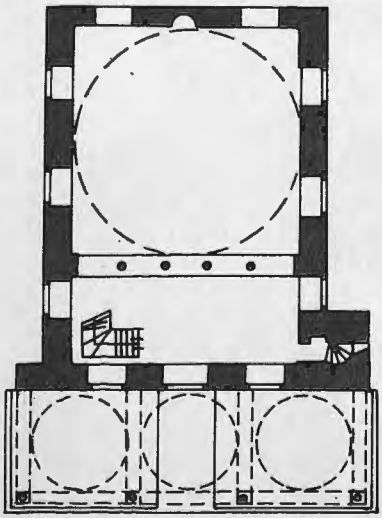
▼ Поглед от югозапад

БАНЯ БАШИ ДЖАМИЯ В СОФИЯ 1471 г.

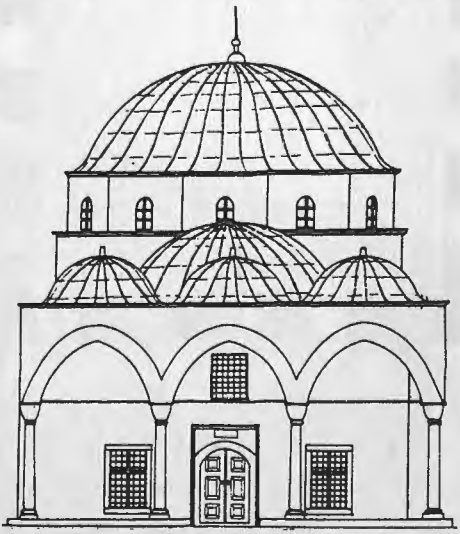
▶ Изглед



◀ План на джамията в разрез

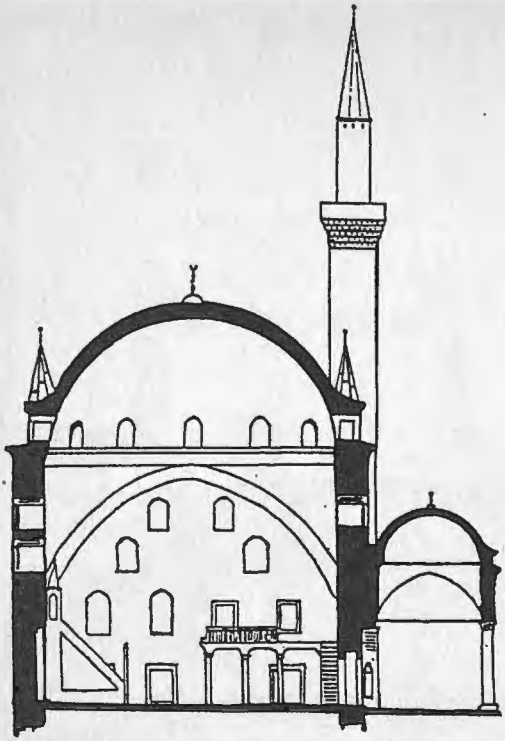


▲ Ахмед Бей джамия, Кюстендил 1565 г.



▲ Поглед от северозапад /по арх. Н.Мушанов/

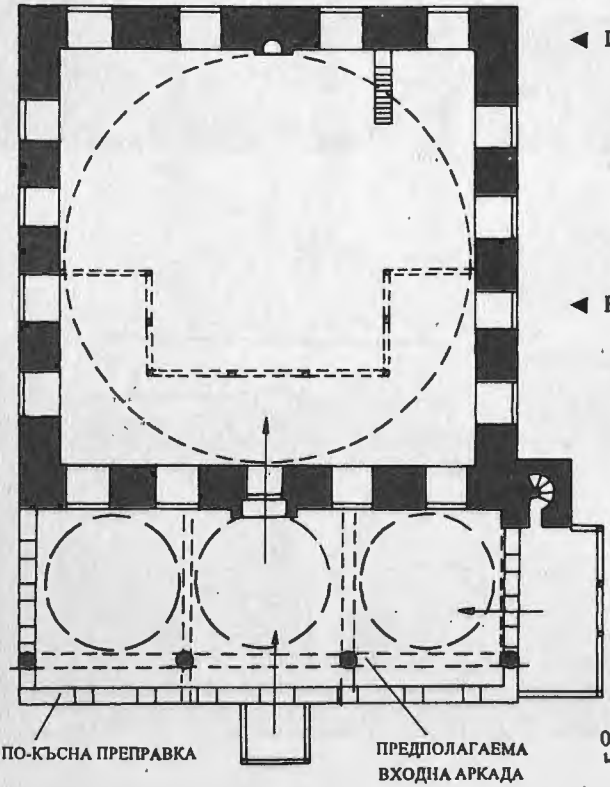
ИБРАХИМ ПАША ДЖАМИЯ В РАЗГРАД 1616 г.



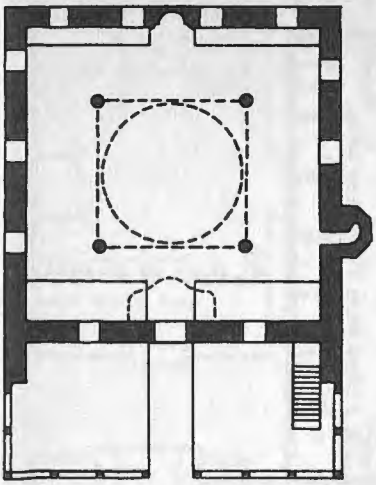
▲ Поглед от югозапад

◄ План на джамията

◄ Разрез



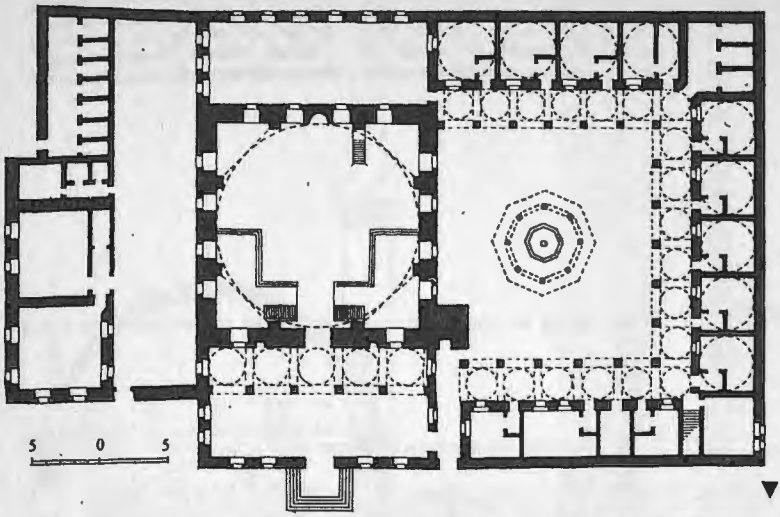
БАЙРАКЛИ ДЖАМИЯ В САМОКОВ



◄ План на джамията от последния строителен период

▼ Поглед към главния вход

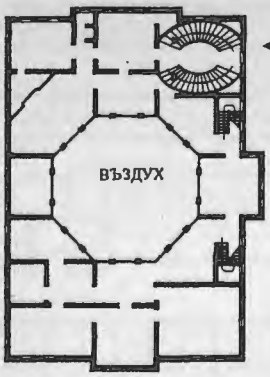
КУЛТОВ АНСАМБЪЛ „ТОМБУЛ ДЖАМИЯ“ В ШУМЕН 1744 г.



◄ План на ансамбъла

▼ Поглед от югозапад

МАВЛЕВИХАНЕ В ИНСТАНБУЛ И ПЛОВДИВ

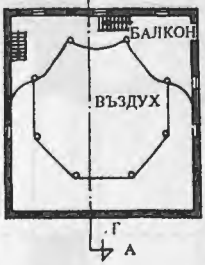


Б

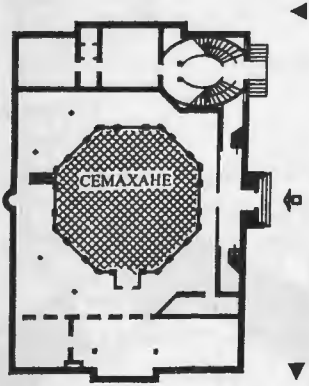
◄ Разпределение на етажа

Разрез А—А ►

Разпределение на етажа ►



◄ Мавлевихане в квартал Галата, Инстанбул 1491 г., план на приземния етаж



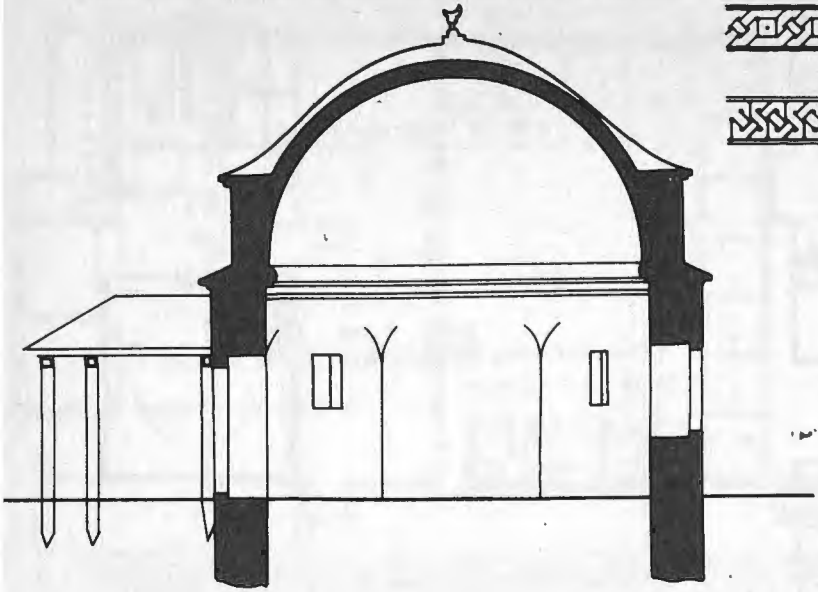
А

Мевлевихане в Пловдив ► приземен етаж

В

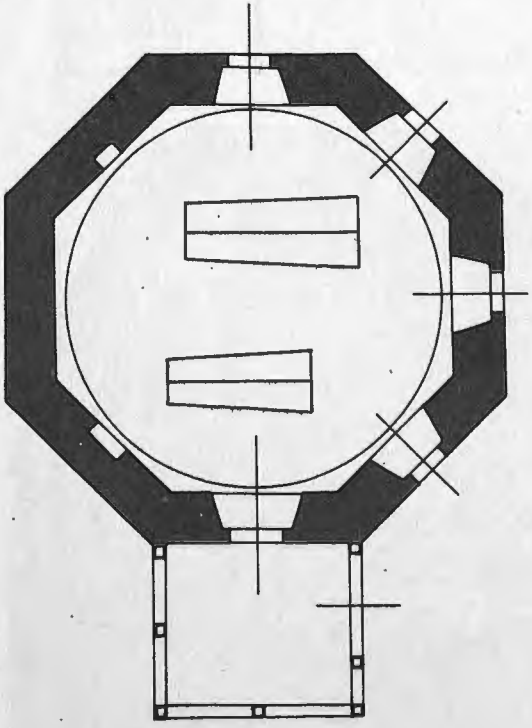
▼ Мевлеви хане в Пловдив след реставрацията

ТЮРБЕТА, ГРАДЕНИ В ЗЕМИТЕ НА БАЛКАНИТЕ

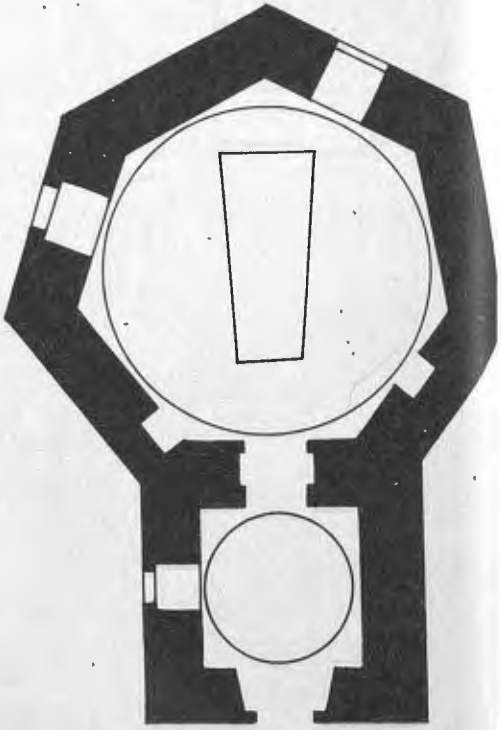


▲ Разрез

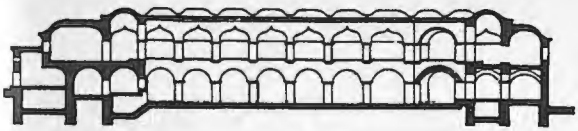
▼ Гази-Местан тюрбе в Косово поле /план по И.Здравкович/

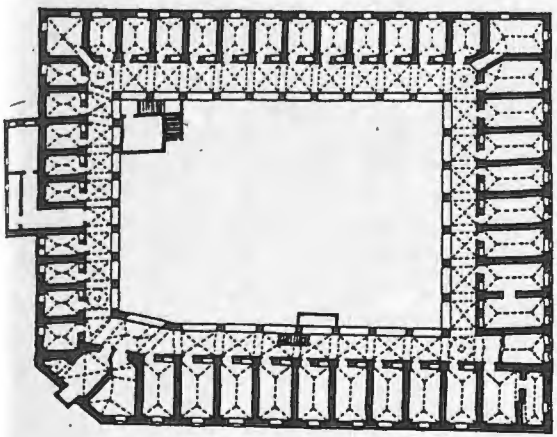


▼ Къдемли баба тюрбе в с.Калугерово, Новозагорско /план/

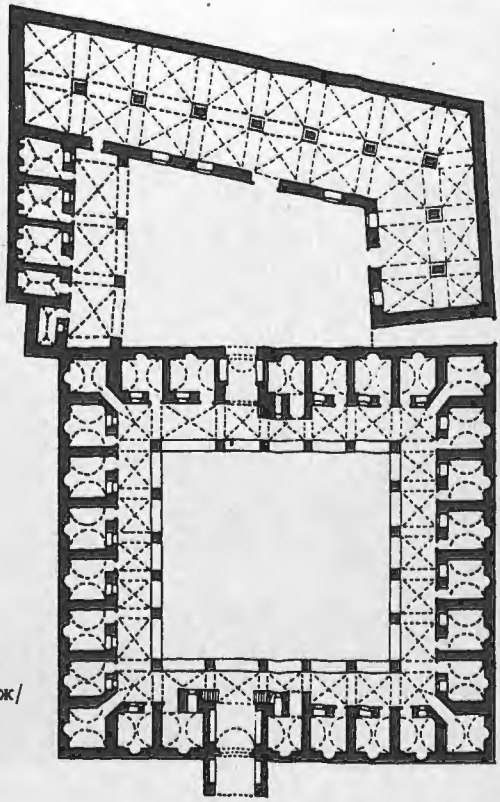


ХАНОВЕ, ГРАДЕНИ В ЗЕМИТЕ НА БАЛКАНСКИЯ ПОЛУОСТРОВ





◄ Куршум хан в Пловдив XV в. /план и разрез/



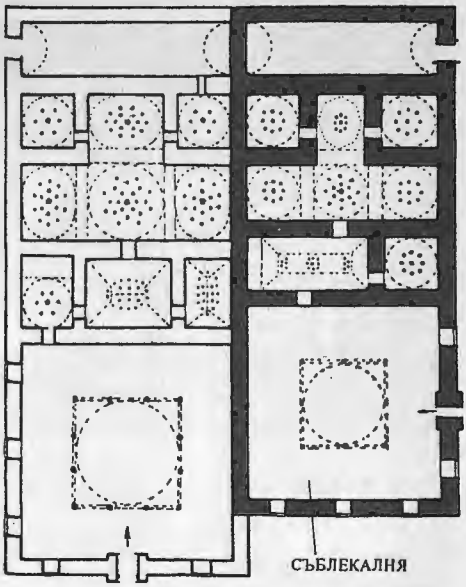
Куршум хан в Скопие ►
/План на приземния етаж/

Кадин мост /по пътя за Кюстендил/

Мост в Родопите

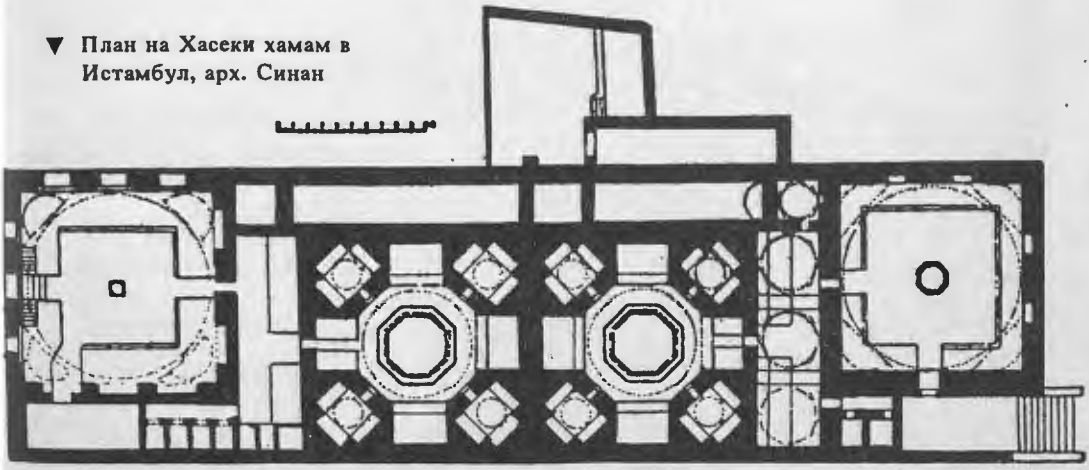
ОБЩЕСТВЕНИ ХАМАМИ

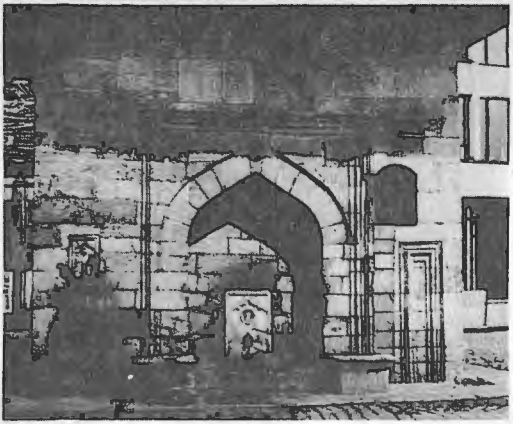
Чифте хамам в Разград 1536 г. ▶



▲ Поглед към хамама

▼ План на Хасеки хамам в Истамбул, арх. Синан

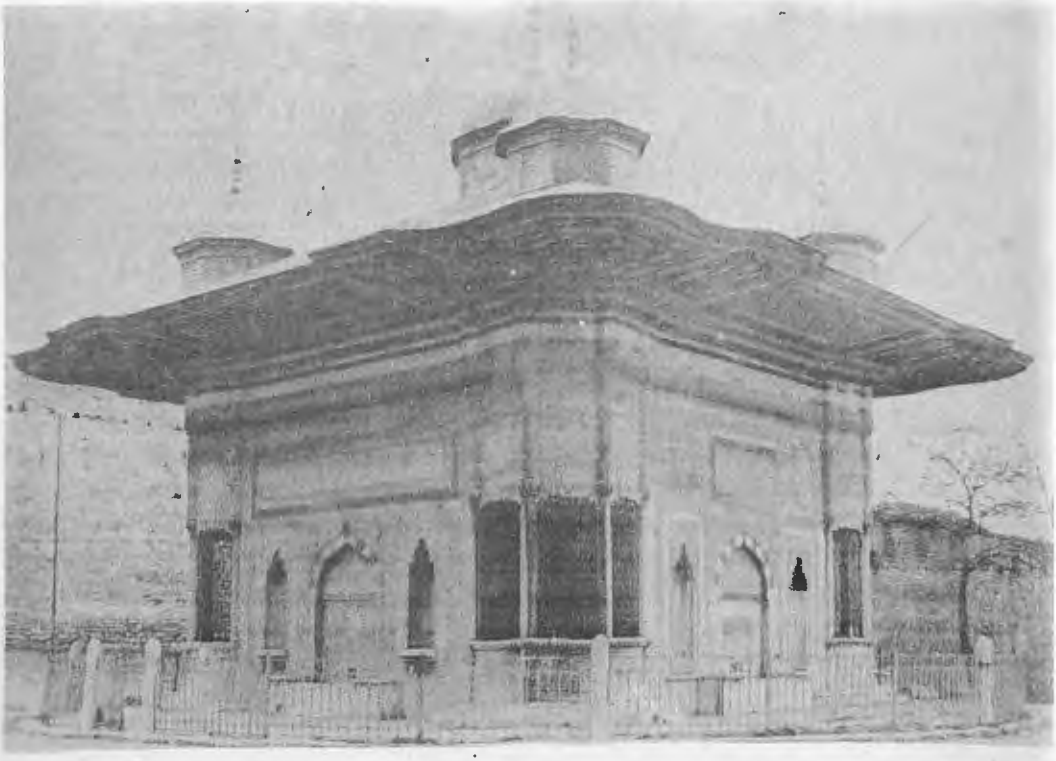




▼ Фонтан от времето на Ахмет III в Истанбул 1738 г.

Чешма от Казанлък, XIX в. ▶

▲ Фрагмент от „Чешмата с обецата“ в Самоков, XVII в.



ТУРСКИ НАДГРОБИЯ

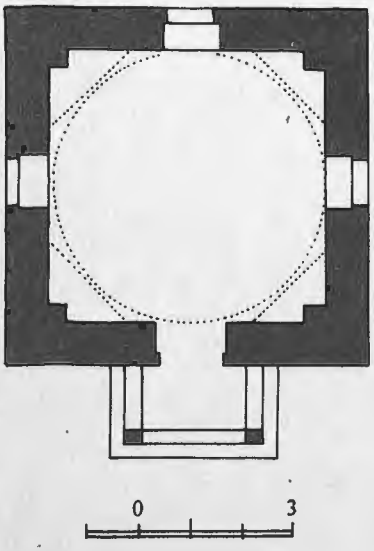
Фрагмент от турско надгробие от София ▶

▲ Мраморна надгробна плоча от гробището в с.Генерал Гешево, Джебелско

Упокойна молитва
Не се насити на младостта си, не постигна желанията си покойната Зайнеп, дъщеря на хаджи Муса 1248
/снимка и превод к.и.н. Катерина Венедикова/

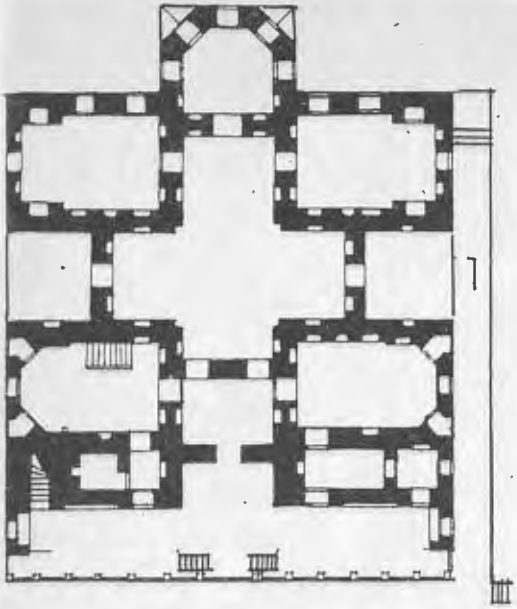
▼ Фрагмент от надгробие на чорбаджи Нешо в Копривщица, XIX в.

▲ Библиотеката на Ахмет III в Топкапъсарай, Истанбул 1719 г.



◄ Библиотеката на Осман Пазвантоглу във Видин /план/

ДВОРЦОВА И ЖИЛИЩНА ПРЕДСТАВИТЕЛНА АРХИТЕКТУРА

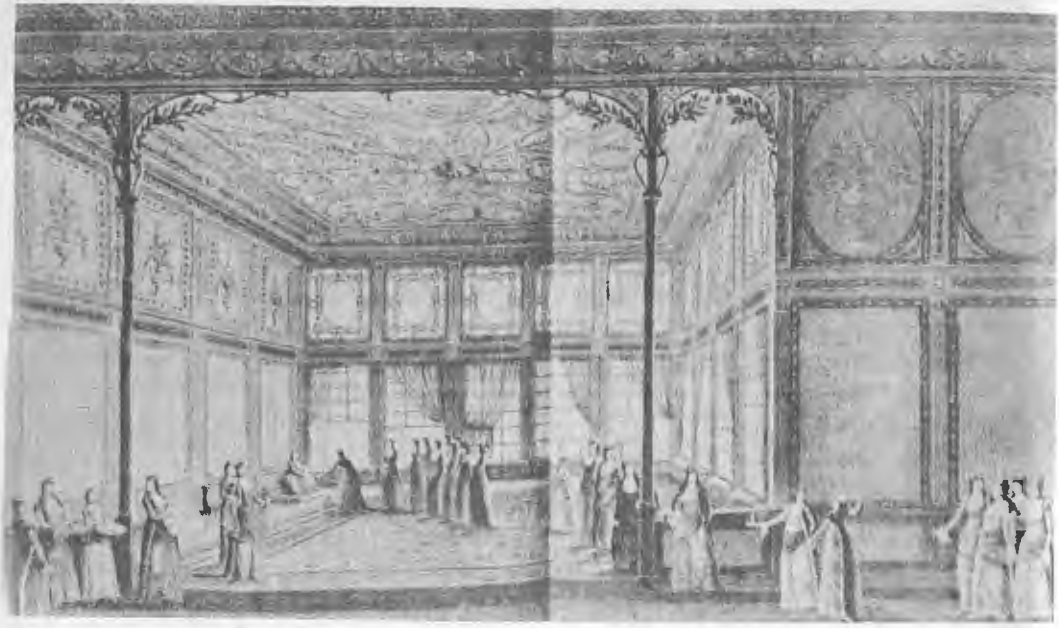


▲ План на „Чинли кьошк“

▲ „Алай кьошк“ в Истанбул

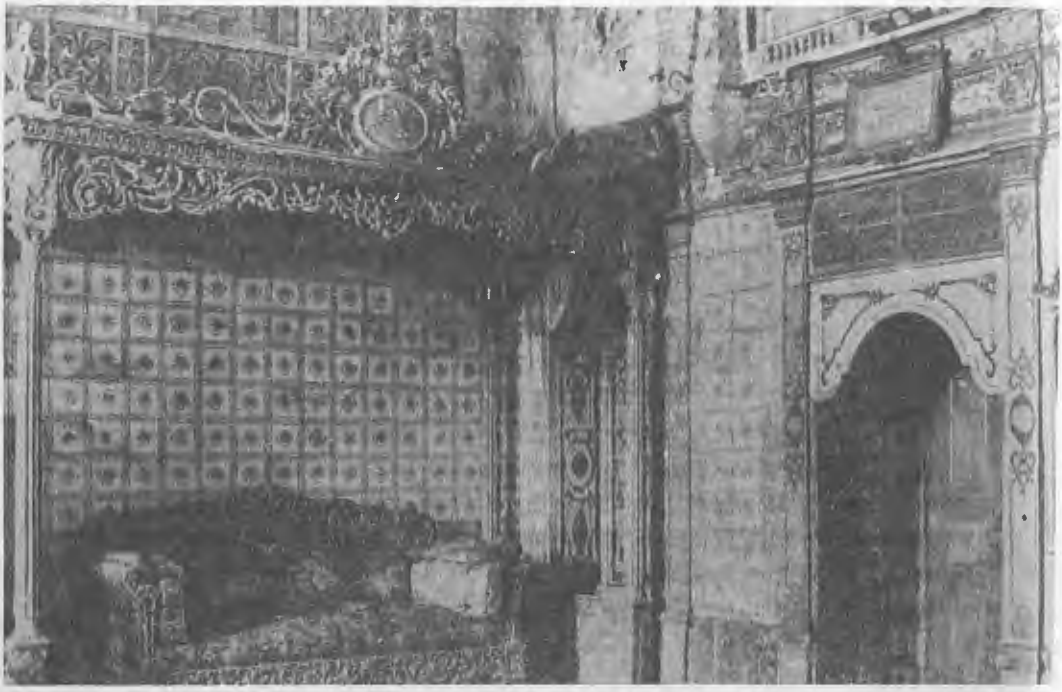
▼ Чинли кьошк в Истанбул

ИНТЕРИОР НА ДВОРЦИ В ИСТАНБУЛ ОТ XVIII–XIX в.



▲ Салон от двореца на Катидже султан, XVIII в.

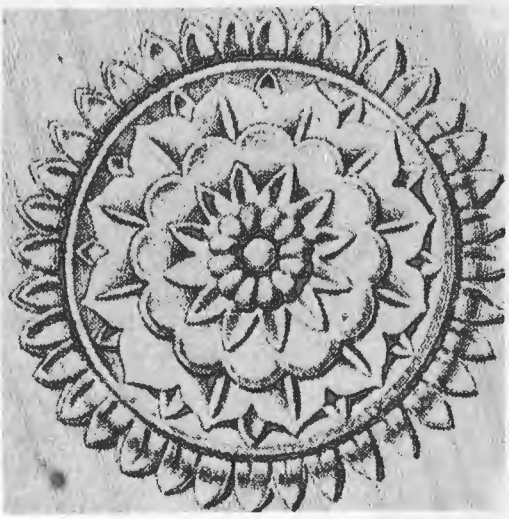
▼ Спалня на Абдулхамид I, Топкапусарай, /стил барок/



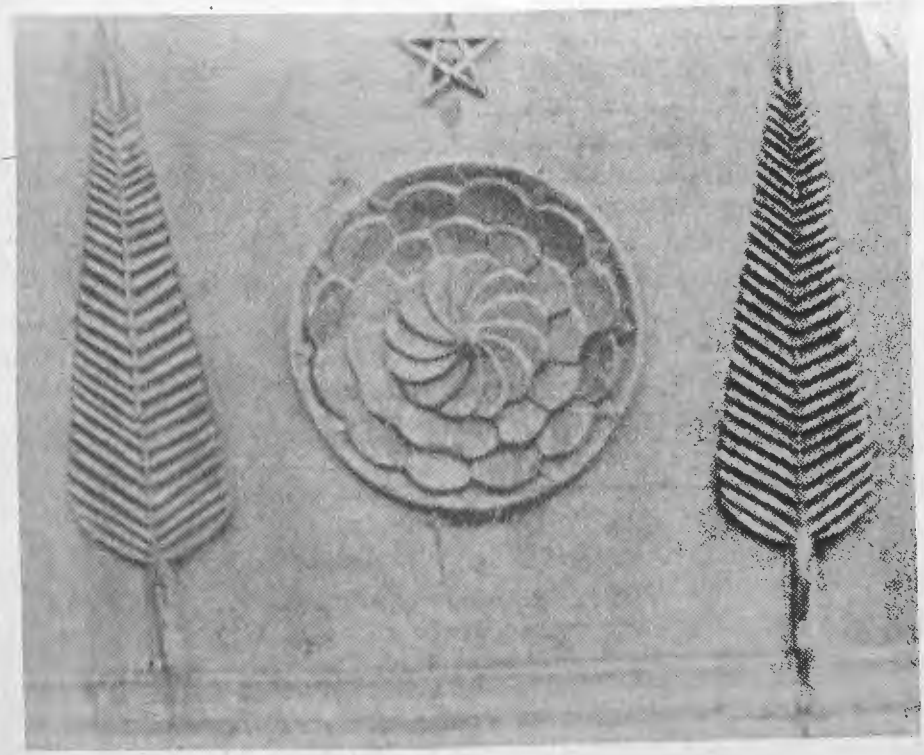
РОЗЕТИ ОТ РАЗЛИЧНИ СТИЛОВЕ

▲ Розети в стил „ляле“

▲ Розети от „брусенски стил“



▼ Розети в „класически стил“



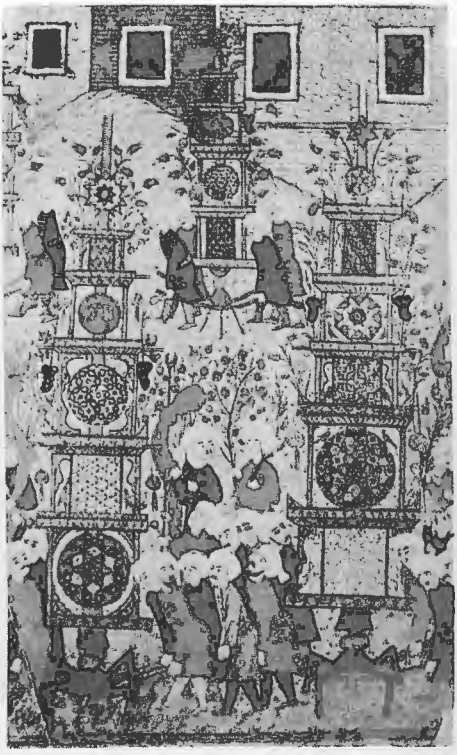
УКРАСА НА ПОРЦЕЛАНОВИ СЪДОВЕ

Порцеланови съдове от Кютахия XVIII в.

МИНИАТЮРИ

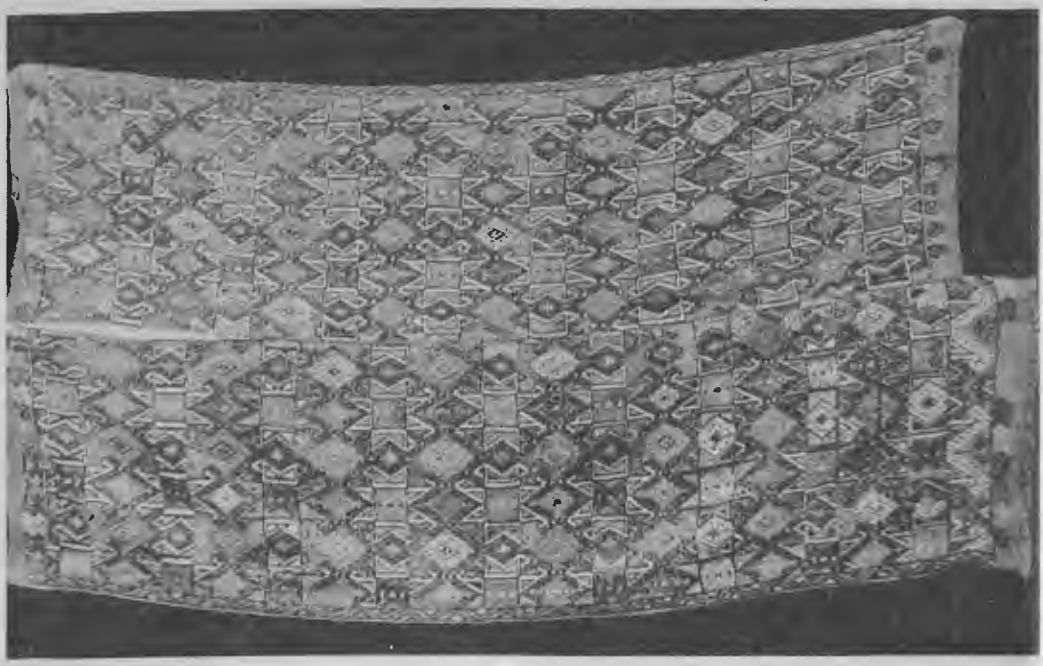
Миниатюра от Осман — илюстрации ▶
към Сюрнаме и Хумаюн, XVI в.

▲ Миниатюра от Левни, XVIII в.



Миниатюра от Исхак паша ▶

ТЪКАНИ



Чул за кон, декоративни мотиви

Университетско издателство
„Св. Климент Охридски“

91 лв.